تقاطعات الحركة الشعرية

بين الموروث والفردى

"تداعيات رحلة المعارضة"

تأليف

د. عبدالله التطاوي

الدار المصرية اللبنانية



تقاطعات الحركة الشعرية
بين الموروث والفردى

بيانات الفهرسة أثناء النشر
(الإدارة المركزية لدار الكتب)
التطاوى، عبد الله
تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث
والفردى / تأليف دكتور عبد الله التطاوى
. - ط 1. - القاهرة :الدار المصرية اللبنانية،
2007 .
مج 2 ؛ 24 سم .
المحتويات : جـ٢ تداعيات رحلة المعارضة.
تدمك 9- 078- 427-977
1- الشعر العربى- تاريخ ونقد .
أ - العنوان
811.9 .

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت - تليفون: 3910250
فاكس: 3909618 - ص.ب 2022 - القاهرة
e-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com
تجهيزات فنية: الإسـراء - تليفون: 3143637
طبع: آمون - تليفون: 7944517 - 7944356
رقم الإيداع: 20784 / 2006

الطبعة الأولى: ذو الحجة 1427هـ - يناير 2007 م .



مقدمة

من البدهى أن نتفق ـ أولاً ـ على مسلمات أساسية تبدأ مرتكزاتها من طبيعة الموروث الذى يمثل ذاكرة الأمة ومخزون مبدعيها، بما يضمنه لهم من أصالة الإبداع باعتبارها واحدًا من مقومات الفكر والوجدان، ومن مداخل صدق التجربة، ونجاح عملية الصياغة والتشكيل الجمالى والتوصيل الإنساني.

من هذا المنطلق جاءت فكرة التواصل فى حلقات هذه الدراسات التى بدت دافعة ـ بذاتها ـ ومدفوعة إلى محاولة استجلاء الحقيقة فى تمرُّس شعرائنا الكبار بأساليب الصياغة الشعرية، بدءًا من اعترافهم بمنزلة الموروث، وتقدير أهميته، من منظور فكرة الأوَّل الذى لم يترك للآخر شيئًا ـ على حد زعم بعض القدماء ـ وانتهاء إلى بحثهم عن دوائر التفرُّد ومقاييس التميُّز والنبوغ فى الظاهرة الإبداعية، على اختلاف ما بينهم من الرؤى والتوجُّهات، وبقدر ما يعكسه اختلاف المراحل والفترات، وتباين الثقافات.

ومنه أيضًا ـ أى المنطلق ذاته ـ تأتى فكرة الطرح النظرى مشفوعةً بالنظر التحليلى والرؤى التطبيقية التى توظِّف الأدوات النقدية فى متابعة ظاهرة التحوُّل الإبداعى فى ظل مفهوم قضية المشترك الثقافى والإبداعي، وما تدفع إليه من صور التفرُّد على أسس امتلاك الأداة أو المواهب الذاتية، أو القدرة على الانخراط الفعلى فى دوائر التجارب على المستويات الفردية، إلى المجتمعية، إلى القومية، إلى الإنسانية على ما بينها جميعًا من صور التراكب والتداخل والتشابك والتعقيد.

فى هذه المساقات ـ وما يشبهها ـ تأتى فكرة الطرح المنهجى لهذه الدراسة، مع إعادة القراءة النصية لشعرنا القديم وصولاً إلى تحليل الطبيعة النوعية للمشترك بين أعلامه الكبار، مع محاولة الإبانة عن مستوى هيمنة الموروث، أو درجة الاستعباد، أو صور الرقابة، إلى بيان المفارقات بين تلك المستويات، إلى مشاهد الاحتفاظ بمقومات الإبداع ومجالات الإضافة والابتكار؛ وهى المسألة التى تتكشف ـ بجلاء ـ فى دراسة مدارس الإبداع الشعري، ومحاولة تحليل ما بينها من تداخلات تحكى فصولَها مدارس المجدِّدين بأصولها التراثية الضامنة للأصالة، ومدارس المحافظين بمَيْلها ـ أحيانًا كثيرة ـ إلى الجديد ضمانًا للانخراط فى تيار المعاصرة للمعاصرة.

لعل الاقتراب من البحث ـ بهذا المعنى ـ يهدى إلى حلول واضحة لتلك المعادلات المركبة، لاسيما حين تندَفع إليه أجزاء من هذه الدراسة الموسَّعة القائمة على عدة اعتبارات منهجية من حق القارئ أن يتأمَّلها من حيث :

١ـ أن دراسة النص باتت أَوْلى بالمراجعة والتأمُّل باعتبار أن أية قراءة ستترك ـ على الأرجح ـ تداعيات مهمة تمثل إضافة قابلة للمناقشة والحوار.

٢ـ أن تغييب الموروث فى دراسة شعرنا العربى تظل مغامرة غير مأمونة النتائج، باعتبار الإبداع نبتًا شرعيًا له مقوماته وأصوله ومرتكزاته، وله ـ أيضًا ـ صوره وأشكاله التى لا تنشأ من فراغ بقدر ما تتجانس مع الواقع وتكشف عن طبائع الأنماط المجتمعية.

٣ـ أن احتفاء المبدع بتراثه يظل مؤشرًا من مؤشرات اعتداده بثقافته من جانب، وجسارته على إظهار تجليات الذات وتميُّز الرؤية الفردية من جانب آخر.

٤ـ أن القاسم المشترك بين كبار شعرائنا لا يحجب ـ بأية صورة ـ ظهور الفروق الفردية التى تصدر عن الموهبة الخاصة، ويعكسها دفء التجربة، مع تميُّز الإبداع والتمكُّن من الملكة والسيطرة على مقومات الومضة الإبداعية.

٥ـ أن مقومات التفاعل المتجدد مع شعرنا العربى تأتى من التحول إلى إعادة قراءة إبداعات شعرائه فى سبيل الكشف عمّا صدروا عنه من نظريات وتجارب لا يتناقض فيها المُكَوِّن الثقافي، مع العمق الوجداني، مع طبيعة الرؤية والمفهوم النقدي، فى تداخل القياسات المنطقية والإبداعية فى عالم الشعراء الكبار.

لعل أجزاء هذه الدراسة تفى بتحقيق منطلقاتها، وصولاً إلى نتائج أكثر إقناعًا، بما قد يفتح أبوابًا للمزيد من الإضافات المنهجية الواعدة فى هذا السياق وغيره، احترامًا لثقافة الاختلاف، وتقديرًا لمنطق التعدُّدية فى سبل المعالجة وطرح القضايا والأفكار فى زحام المتغير الثقافى والنقدي.

والله ـ سبحانه ـ ولى التوفيق.

د. عبدالله التطاوي

القاهرة ٢٠٠٦م

حول أسس تحليل النص الأدبى

- مستويات القراءة : التأريخ .. التحليل .. التقويم.
- مرتكزات النص : المبدع .. الموضوع .. العمل.
- آليات الدرس : الماهية .. الأداة .. الوظيفة.

[١]

مستويات مراحل القراءة
التأريخ.. التحليل.. التقويم

يبدو الحوار فى هذا الفصل بمثابة توجيه مبدئي، أو مجرد رصد فائدة أو ـ بمعنى أدق ـ فهو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص، بما قد يكفى للإلمام بمدلولاته وكشف إيحاءاته، إضافة إلى التذُّوق الجمالى لصياغته وصوره، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية ومساقاتها التطبيقية، بما يكفى لاستكمال أدوات الدارس أو القارئ فى أى من الاتجاهات.

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصَّية، من قبيل الاقتراب من النص بدءًا من وجوب التسلُّح بكمٍّ من الأدوات الكافية لفهمه والدافعة إلى تقويمه، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل:

أولاها : مرحلة قراءة النص، وهذه تتطلب ـ بالضرورة ـ محاولة الإحاطة بكل جوانبه ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتويه كلمة (التأريخ) هنا من مدركات متنوعة، تحكمها العلاقات الخارجية له فى علاقته بموضوعه، أو يجليها الحدث الذى يتعلقُ به، أو الشريحة التى اختارها صاحبه، لتكون موضوعًا له، وهو ما يدفع الباحث ـ دفعًا ـ إلى الاقتراب الحتمى من عصر الشاعر، أو محاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية، أو طبائع العلاقات السائدة فيه، أو تتبع الأنماط الفكرية الشائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحياة التى تترك أثرها ـ بالتأكيد ـ فى محتوى النص، وكذا فى أسلوب صياغته جماليًا على مستوى الصورة والتقرير والتركيب والنسق والصوت.

إذن يبقى التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدَى أية دراسة تدور حوله، سواء على المستوى العام، أم على المستوى الخاص الذى يهم الدارس ـ أيضًا ـ فيما يتعلق بصاحب النص، ومدى انعكاسات التاريخ العام عليه، ومدى إلمامه بها واستيعابه إياها، وكيفية تناوله لها، وطبيعة موقفه من ملابسات عصره التى ربما اتسق معها، أو ربما نفر منها، أو حتى رفضها، أو آثر الاغتراب عنها، أو أعلن التمرد أو الثورة عليها، إذ لابد من وضع كل هذه المواقف فى الاعتبار قبل إجراء التحليل الفنى للنص، أو الادعاء بنقده وتقويمه.

هنا يمكن أن نخلِّص كلمة (المناسبة) من صورتها القبيحة التى لحقت بها ـ نقديًا ـ فى إطار الهجوم على نفر من الشعراء، لتأخذ دلالةً محدَّدة يُمثلها ذلك الحدث الجلل الذى ينطلق الشاعر إزاءه معبرًا عن انفعاله وعنه فى تفاعل صادق معه، مما يجعل كل تجربة نجح الشاعر فى تصويرها هى مناسبة من مناسبات إبداعه، بما لا يستوجب إغفالها أو التغاضى عن قيمتها.

ومن هنا ـ أيضًا ـ تتبلور بين أيدى الدارس ثلاثة من مقومات النص، باعتبار النص ذاته واحدًا منها، ثم باعتبار اللغة الجَدَلية التى يمكن أن تحكم مبدعه وموضوعه فى تفاعلها من خلال مؤثرات معينة، تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مئات الشرائح لتكون موضوعًا لعمله، وهذه هى منطقة التأثر التى تتدخل فيها حواسه، أو تقتحمها ملكة خياله، وتظهر فيها مواد الصياغة والتشكيل الجمالي، فإذا ما بدأ التفاعل مع ما اختاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه بإخراجه عبر مستويين اثنين :

الأول : المستوى الإنسانى العام الذى يخلع عليه مشاعره وانفعالاته عبر موضوعه، فيقدمه للقارئ الذى ينفعل ـ بدوره ـ معه، ويشترك معه فى خوض التجربة، وعندئذ ينجح فى تجاوز مشكلة التوصيل التى تعد ركيزة كبرى من ركائز نجاح العمل وصدق صاحبه.

والثانى : المستوى الجمالي، وهو الذى تصبح فيه اللغة طوعًا لملكات الشاعر وانفعالاته، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية بما يكفى لتصوير تجاربه، وعرض قدراته، فهو يجمع بين عقله وشعوره معًا بما تستوعبه الصياغة الفنية، ويحكيه أسلوب المعالجة.

وينتهى أمر التأريخ للنص ـ بهذا الشكل ـ إلى محاولة الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التى تشدُّه إلى ظروفه التاريخية، وكذا ظروف صاحبه، مما يسهم فى إدراجه ضمن تيار أدبى عام، أو اعتباره ظاهرة شاعت فشغلت الحركة الفكرية، أو بما ينبئ عن تميُّزه وتفرُّده، أو تجاوزه لغيره من النصوص، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما تلاه من أعمال فى العصور التالية عليه، خاصة تلك التى استوحت منه، إذا كان ثمة ما يشى بذلك من نصوص متأخرة سُبقت به، وأفاد منه مبدعوها.

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من تتبُّع هذا التأريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية مؤكِّدة للحدث (الموضوع)، لاسيما إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم، أو موقف متميز أو موضوع قومى على غرار ما تحكيه ـ مثلاً ـ حماسات الشعراء حول الحروب ـ بشكل عام ـ أو معارك العرب مع الأمم المجاورة لهم خاصة منها أيامهم مع الروم على نحو خاص، إذ يشغلنا من أمر هذا التأريخ اللجزء إلى النص الشعرى الذى قد يتجاوز حدود العرض الموضوعي، إلى حد مزجه بالأطر الانفعالية التى تترجم لنا جوهر الواقع النفسى للشاعر، وتعكس معه منطق الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذى يتناوله فى سياق صياغته الجمالية، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتد بها ـ إلى حد مناسب ـ باعتبارها جزءًا لا يكاد يتجزأ من الإطار المكمل للأحداث التاريخية التى تستوقفه من خلال موضوعية آمنة، يلتزم بها فى تناوله الأحداث سردًا وعرضًا ورصدًا.

ومن التأريخ للنص ينتقل الدارس إلى مرحلة التحليل، وهى التى تتطلب منه جهدًا خاصًا يحاول من خلاله أن يستجمع أدواته وآلياته التى تتكشف فى طرائق

فهمه ومناهج تفسيره، وبها يقترب من استكشاف شفرة الإبداع، وإلا عُدَّ اقتحام النص بمثابة جناية يجنيها الناقد عليه، ربما تُذكِّرنا بجناية اللغويين على أبى تمام حين تجاوزهم الرجل بثقافاته ـ كشاعر ـ فلم يدركوا كثيرًا من مراميه التصويرية، فكان حكمهم عليه مشوبًا بقدر واضح من الظلم الذى وقع عليه، لأنه مردود إلى مستوى المفارقة الفكرية بينه وبينهم، على عكس ما تقتضيه طبائع الأشياء التى تفترض ـ ضرورةً ـ ارتكاز الناقد على حس ثقافى متميز يجب أن يوازى ـ إن لم يتجاوز ـ ما لدى الشاعر من مواد الفكر، وإلا بدا حكمه عليه مشبوهًا ـ أو مشوهًا ـ لقصوره عن فهمه أو استيعابه.

وفى إطار هذا التحليل تتعدد ـ أيضًا ـ القراءات استعدادًا لاستكشاف جماليات النص من الداخل، وعندئذ يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسياق النفسى الذى يحكمه، أو تبيُّن ذلك الترابط الموضوعى الذى ربما يفتقده أو يتمتع به، وعندها يبدأ التحليل المفصل للأنساق اللغوية ابتداء من اتساق الصوت والحرف والمقطع، إلى دلالة هذا الاتساق فى بنية التراكيب والصور الجزئية، إلى التوُّقف عند الكلمات وتجاورها، إلى دلالة هذا التجاور وذلك الانتقاء، أو التناول بأساليب وصيغ محددة، ثم إلى الوقفة المتأنِّية عند الجمل ومستويات تركيبها، وتأمُّل مدى التقريرية أو التصويرية التى تغلب عليها، ودلالة هذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه، ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزًا حدود الإفهام، إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خلال تمثُّل موروثه وتفاعله معه، أو إضافته إليه، بعيدًا عن القوالب الجامدة، أو الصيغ النمطية التى تظل جاهزة فى مكنون تراثه، راسخة ضمن رصيده الفكرى شاخصة فى تصويره الفني.

ومع هذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير، متخذًا من المصادر البلاغية وسيلة إلى الصعود أو الهبوط عبر درجات السُلَّم التصويرى التى يسلكها الشاعر تنُّوعًا بين التشبيهات البسيطة إلى البليغة، إلى التمثيلية إلى الضمنية،

إلى المستويات الاستعارية التصريحية أو المكنية، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصورة انتزاعًا للمجرَّدات والمعنويات من عالمها المطلق إلى عالم محسوس، إلى ما قد يلجأ إليه الشاعر من كنايات أو رموز، أو ما قد يغلف به الشاعر صورته من ألوان الزخرف والتوشية والزينة، وكأن على الناقد هنا أن يُلم بجوهر هذه الألوان التصويرية التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة، ليستطيع الناقد الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالعى أو القصور أو العجز، ليلقى بالعبء على الشاعر قائلاً إن المعنى مستبطن فى أعماقه، إذ لصحيح أن المعنى أصبح موزعًا بين مفاهيم الناقد وبين أعماق النص، حيث تتجلَّى كلُّ خفاياه إذا ما أصرَّ الناقد على ادعاء الغموض وراء دلالات النص إلا من خلال استكمال أدواته هو، أو تشبُّثه بالدقة فى تناولها وتطبيقها، أو ترشيح ما يراه منها ضروريًا فى مرحلةٍ ما من مراحل التحليل.

وتتواصل مرحلة التحليل من خلال التعرُّف على طبيعة التجانس أو التنافر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه، إلى جانب تعرُّضه لتحليل الصور الجزئية وصولاً إلى الصورة الكلية التى تُمثِّل الإطار العام له على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها، أو المواد التى تشكَّلت منها، إلى جانب التوقُّف عند صياغتها الجمالية، وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية، على نحو ما يصطنعه باحثو الصورة ـ مثلاً ـ من حيث إدراجها ضمن إطارٍ ما بعينه طبقًا للمصدر أو الدلالة، أو الوظيفة، أو صيغ التشكيل التى تتعلق بها وتدل عليها[1].

---

(١) تراجع الدراسات المتعددة حول الصورة الفنية عند محمد عبدالهادى محمود، ونعيم اليافي، وجابر عصفور إلى جانب ما تلاها من دراسات تطبيقية عند عبدالقادر رباعى مع أبى تمام، ونصرت عبدالرحمن مع الشاعر الجاهلي، وعبدالله التطاوى مع مسلم بن الوليد وغيرهم.

ويأتى تراكب الصورة الجزية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقتراب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته، وعندها يحسن بالناقد أن يتوقف طويلاً حول تفاصيل القضايا، وطبائع المواقف النقدية التى تُلِحُّ عليه إزاء تحليلها، وهو ما يحتاج - أيضًا - إلى إدراك واعٍ للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة، وبأى منها يأخذ الدّارس، فإذا ما ألمّ بتلك المناهج أو اختار منها منهجًا قويت مبرراته، ووضحت وسائله، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها، وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لا تدخل فى باب النقد المنهجي، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤى الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدُّد الهائل فى تلك الأحكام، لتدخل بنا فى إطار من الفوضى النقدية التى لا يجب الاعتداد بها - بحال - فى التأصيل لدرس نقدى تطبيقى يضمن صحة الأحكام، ويرشح التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها.

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظلُّ واردًا ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته، ولكن بشرط ألا تكون هذه الحساسية، أو تلك الذاتية هى المصدر الوحيد لتناوله للنص، أو المنطلق الأوحد وراء أحكامه الصادرة عليه، وكأن هذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة فى مرتبة أخرى دون ذلك، كأن تأخذ دورها بعد الاطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات، وتمثُّله لها، وصدوره عنها، بما يضمن قدرًا من إحكامه هذا التشابه فى الأحكام بما يُقّرب بينها، أو - على الأقل - بما يضمن لها قدرًا من الموضوعية التى يسعى إليها النقاد إنقاذًا للنقد من شيوع تلك الفوضى التى ربما تسئ إليه، وقد تفقده دوره سواء فى تحليل النص أو فى تقويمه.

ثم تأتى مرحلة التقويم، على ما لها من أهمية وخطر فى الدرس الأدبى عبر القراءة الناقدة، وما تتطلبه من عمق ثقافة الناقد، وحتمية تمكُّنه من أدواته؛ صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة، ولكنها تظلُّ متميزة فى خطرها ونتائجها، لأن الناقد - هنا - ينهض بمهمة القاضى الذى يرتهن به إصدار الحكم للعمل أو عليه، على ما فى هذا الحكم من ترويج للعمل أو تدمير له، لذا يجب التأنى والتوقف عند تلك المنطقة

الحرجة، حيث يتحرَّى الدقة فى عرض موقفه منها، باعتبارها مطلبًا مُلِحًا وليست مجرد قعقعة فى إصدار الأحكام.

فى إطار هذا التقويم ينبغى على الناقد أن يحاول وضعَ النص فى حجمه الطبيعى بين الأعمال المعاصرة له، كاشفًا ـ أساسًا ـ عن مدى تلاحمه مع طبيعة الحركة الأدبية المعيشة لدى صاحبه، وكذا عن تفاعل المبدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين، حيث يصبح بمثابة إضاءة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع، أو حتى ما تسرَّب منها عبر أنواع أدبية أخرى، ربما يقترب منها أو يفيد حين يتأثر بها أو يؤثر فيها، وهنا يبدو خطر العمل سواء فيما اجتمع فى داخله من المؤثرات، أو فيما تركه أيضًا من أرصدة مؤثرة فيما تلاه من أعمال، قد يكتب لبعض منها البقاء لعصور أدبية متعددة، وكأن حركة الإبداع حوله لا تهدأ، بل تظل ممتدة متجددة تجدُّد العصور الأدبية ذاتها، ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف طبيعة تلك الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعري، إذ ربما تعدَّدت معارضات الشعراء لنصٍّ ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته، أو تجديد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون سواها من نصوص عصره، أو بين نتائج شعراء جيله.

فى مرحلة التقويم هذه تتكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياه الخاصة، وكذا من قضايا مجتمعه، ثم من مضمون موروثه الثقافي، ففيها يُبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التى ينطلق منها، وحتى فى داخل إطار هذه الحقول من الالتزام يتحدَّد موقعه بين أرصدة المواقف السياسية، أو الاجتماعية، أو الفكرية، أو العقائدية التى تشيع فى عصره، والتى قد يبدو ـ هو نفسه ـ قلقًا أو حائرًا إزاءها، أو على العكس من ذلك، وفى غير إطار الالتزام يتحكم أيضًا تحديد موقفه النفسى إزاء موضوعه ومجتمعه معًا، وإلى أى مدى يبدو متسقًا مع قضاياه وظروفه، أو يبدو مغتربًا عنه متمردًا عليه، أو رافضًا لقيمه، الأمر الذى يتطلب ـ أحيانًا ـ الاستعانة

بمناهج أخرى مساعدة، للوصول إلى حقيقة الموقف، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك.

ويظل النص هنا ـ فى منطقة التقويم أيضًا ـ بمثابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية والنفسية المتباينة للشعراء، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته، وكذا عند منهجه العقلي، وفلسفته للأشياء، وأيضًا عند مدى إدراكه لصيغة التعامل مع مجتمعه، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوي، وملكاته الخاصة التى كشفها النص، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقلية مميزة للمبدع والموضوع والعمل الفني.

كما تظل أهمية هذا الاستكشاف رهنًا بدراسة جوهر العلاقات الوثيقة التى تشدُّ حركة الشعر عمومًا إلى عجلة التاريخ من ناحية، وإلى قياسات الفلسفة من ناحية أخرى، ذلك أن حقيقة هذه الحركة لا تتأتَّى إلا من خلال الإقدام على مثل هذا التقويم الذى قد يقف بنا عند تفسير الشاعر لحياته وحياة مجتمعه، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله، وكيف يتفاعل معها ويعايشها، وأين هو منها فى حدود الصور التى يرسمها، فإذا ما استطاع الدارس فى قراءته للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة فربما اقترب منه، وعندئذ صحَّ له أن يصدر الحكم له أو عليه، استحسانًا أو استهجانًا، وعندها تتحقق الرؤية النقدية التى تلح على الامتداد بعملية النقد عبر مرحلتيها جميعًا بين التحليل والوعى وانتهاء عند التقويم.

[٢]

مرتكزات النص

المبدع.. الموضوع.. العمل

وبعد تأمُّل الدارس وتوقُّفه عند البحث عن أى من هذه المقومات، أو محاولة الاقتراب من كل منها شرحًا أو تفسيرًا وتحليلاً، يظل بمثابة وسيلة مأمونة لتجاوز النظرة الجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل، فيذهب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه، أو حدث تجاهل لواحد من عناصره، ذلك أن الانشغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئي، أو محاولة الفصل المؤقت بين الصور، أو معاودة التركيب للعناصر من خلال النظرة الكلية الشمولية للعمل فى بنيته المتكاملة، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة، إذ تتجاوز تلك الرؤى الممزَّقة، وترقى فوق الأحكام الجزئية التى قد لا تمنح العمل حقه، بل قد تجوُر عليه، أو ربما تقوِّمه بأكثر مما يستحق.

على أن تأمُّل هذه المقومات لا يجب أن يتوقَّف عند أى منها ـ بوصفه جزءًا منفصلاً ـ متباعدًا، فقد تنفصل إحداها عن الأخرى، بقدر ما يجب تلمسه من صور التفاعل وأوجه التقارب بينها، بل ربما بدت هذه العلاقات التى تشدُّ الواحدة منها إلى الأخرى أهمَّ وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية، وكذا ما يقع فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ما حوله فى عالم التجربة والوجود بمعناه الاجتماعى الخاص، أو بمعناه الإنسانى العام.

وحتى لا نقتحم على مَنَظِّرى النقد عالمهم الخاص يحسُن هنا أن نشير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقدية التى شُغلت كثيرًا بهذا التنظير أو بتطبيقاته، وهى كثيرة ومتباينة، لاستكشاف طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من تلك

المقومات، لاسيما أنها بدت متفاوتة الأهمية، مختلفة المواقع طبقًا لاختلاف النظريات النقدية التى أخذت بأى منها، على اختلاف ترتيبها أو تقديم عنصر منها على أى من العناصر الأخرى[1].

فمنذ تعاملنا مع هذه المقومات ماثلة فى النص ومبدعه وموضوعه وناقده، نجد الحوار النقدى يجذبنا كثيرًا إلى محاور التركيز على واحد منها يبدو مقدمًا على سواه من بقية المقومات، بل ربما يفوقها جميعًا حتى يظلّ فى البؤرة النقدية، وما حوله لا يكاد يتجاوز هامشها، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية، أو هو أساسها الذى ترتكز عليه، على نحو ما كان ـ مثلاً ـ فى نظرية " المحاكاة " بمستوييْها الأفلاطونى والأرسطي، أو تغليب التشبث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه، وهو الموضوع الذى اختلفت صورة معالجته بين المستوى الحرْفى المرآوى الذى رأى من خلاله (أفلاطون) الفنَّ تشويهًا للأشياء أو مسخًا لها، بما يكفى لتبرير هجومه على الشعر، أو بين مطلبه من تفضيل طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة، وبين المستوى المتغاير الذى تصوَّره أرسطو حين رأى الشعر تصويرًا أو محاكاة للناس بأفضل مما هم عليه فى الواقع، على طريقة صياغة (التراجيديا) أو المأساة، أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر (الملهاة) أو الكوميديا، وفى أى من الحالين ظهر هذا التحريك للموضوع، واختفت صورة الجمود الإبداعى إزاءه، بما يزيح عن كاهل المبدع ـ أيضًا ـ أن يتحول إلى مجرد مرآة يفقد عندها الإحساس الذى يميز سلوكه الإنسانى بوجه عام.

وفى مقابل الموضوع جاء التركيز على الذات أو المبدع فى النظرية التعبيرية بما يكفى لإشباع الحس الرومانسى لدى الناقد ـ أيضًا ـ وعندئذ تبدو الموضوعات

---

(١) تراجع فى هذا الصدد الدراسات النقدية لمحمود الربيعي، محمد زكى العشماوي، وعبدالمنعم تليمة، ومحمد مصطفى هدارة، ومحمد غنيمى هلال، ومحمد زغلول سلام، وإحسان عباس وغيرهم ممن شغلهم تحليل السياق النقدى بين النظرى والتطبيق.

مطوَّعة فى خدمة الذات المتوهِّجة؛ تلك التى تصبح محور الأشياء، أو هكذا تبدو، كما قد تصبح نظرتها للطبيعة من حولها أساسًا للتعامل معها.

فى هذا الإطار روج الناقد كثيرًا للخيال كما روَّج له المبدع فى مقابل ملكة العقل وإفرازه فى الكلاسيكية، وللأنا فى مقابل الجماعة[1]، ربما مال المبدع إلى رفض الموروث ـ أو يكاد ـ باعتباره حاجزًا قد يحول دون تجدد الابتكار أو تفرد إبداع الذات، وعندئذ ينظر إلى التجربة فى حدودها " الشخصية " التى يلجأ فيها صاحبها إلى ضروب من التعويض النفسى عما ألمَّ به، تجاه منظمة القيم الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه، فتبدو أقرب إلى الخضوع لتلك التجارب، موجهة إلى حيث يريد من تطويع ظاهرها لفنه فحسب.

فإذا امتد الموقف النقدى إلى ما عُرف بنظرية الخَلْق الفنى للعمل، انصرف الناقد إلى هذا المحور ـ أى العمل ذاته ـ بما يكفى للجَوْر على العنصريَنْ الأوليَّيْن أو ربما تجاهلهما، ذلك أن الانشغال بجماليات النص من الداخل ـ فقط ـ بصرف النظر عن مبدعه وعن موضوعه ـ قد يصرفنا عن تاريخ العمل تمامًا، وربما يُعجزنا عن التأريخ الدقيق له، وهو ما ردَّده ت. س. إليوت فيما طرحه حول ركيزتَى الإبداع بين موروثات (أو تقاليد) وبين المواهب الفردية للشعراء، أو القدرة على الابتكار والإضافة، حيث بدا شديد الانشغال بالبعد الثقافى ومتَّكَأ الصياغة الجمالية من هذا المنظور الذى تكاد تسقط فيه ـ إلى حدٍّ بعيد ـ جماعية التجربة، أو لنقل اجتماعية التجربة بمعناها الواسع، حتى يصبح من حق الفنان الهروب من شخصه ومن واقعه ـ على حد تعبيره ـ وهو هروب نظرى يفترضه الناقد، وكأنه يحلل عملاً بلا أصول تاريخية أو جذور اجتماعية أو حتى مواقف نفسية، أو كأن الصياغة ذاتها تتحول ـ بهذا الشكل ـ إلى نبت شيطانى بلا أصول، إلا ما بقى لها من طبيعة الفكر والثقافة التى أدرجها (إليوت) فى باب الموروثات التى قد تجور على كثير من مقومات النص الأخرى.

---

(١) يراجع لويس عوض فى " بروميثيوس طليقا "، و" الرومانتيكية " لمحمد غنيمى هلال.

وإزاء قصور تلك النظرة النقدية العارضة وأمام عجزها عن شمولية الرؤية للنص، يظل الناقد ـ أيضًا ـ فى حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التى يجب أن يجدَّ فى اصطناعها، حتى تضمن له دقة الإلمام بكل تلك العناصر ـ أو جلّها ـ بُغية التحليل الدقيق لكل جزئيات النص الأدبى وكشف جوانبه، والوقوف على أى من مستوياته، وهو ما اتَّجهت إليه النظريات الواقعية ـ على ما بينها من خلافات منهجية وفكرية موزعة بين شرقية، أو غربية، متفائلة أو متشائمة ـ حين قصدت إلى تجاوز تلك الرؤى الجزئية، فى سبل الإدراك الكامل لكل المقومات، ومن ثم لم تتورَّع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها، فى محاولة لأن تضيف إليها بُعدًا جديدًا، يتمثل فى احترامها دور الناقد فى تحليل النص، وحتى هذا الدور يبدو لصيقًا بتلك القواعد الموضوعية التى يصدر على أساس منها، وهى تُمثل ـ بالضرورة ـ جانبًا أساسيًا من جوانب تكوينه الثقافى، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة، وتقدير الانطباع، شريطة ألا يطغى إلى حد تسيُّد الموقف، فتتأكد مَظَنَّة إصدار أحكام تأثرية على طريقة (ابن المعتز) العباسى أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعى فى النقد، إلى أن قُعِّدت الأصول، وتحدَّدت القواعد، وتبلورت الشروط، والتزم بها من التزم من النقاد فى أطر منهجية النقد عند العرب، إلى جانب صراعات الشعراء حول مرجعية النقد أساسًا.

ولاشك أن احترام دور الناقد ـ هنا ـ يظل واردًا من داخل عمله باعتباره مسئولاً ـ أيضًا ـ عن العمل الذى يتبنى تحليله وتقويمه، وكأنه يشارك بفعاليَّة فى ذيوعه من عدمه، بل كأنه يلعب دور الملقن للجمهور حين يملى عليه خلاصة جهده وقراءاته ومواقفه، ويطرح طبيعة أدلته، فلابد ـ آنذاك ـ من أن يصدر عن قواعد منضبطة تسند أدواته، وتؤكد سلامة استخدامها من ناحية، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التى لا يجب إغفالها ـ بحال ـ أو إسقاط حقه فى تسجيلها من ناحية أخرى.

ومن الناقد المنوط به تقويم مقومات النص من خلال تفسيره، نعود إلى تزاحم

عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها ووجودها كضرورة ملازمة ـ أيضًا ـ لتحليل النص الأدبي. ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتى المبدع ليختار منه جانبًا، وعندئذ قد يبرز تميُّزه، فأمامه ركام من الأشياء التى تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره، ومع هذا فهو يعمد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوعًا للعمل، ومحورًا للصياغة، ومجالاً لإسقاط التجربة، وهذا الاختيار لابد أن يُعتَدَّ به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع، فهو بمثابة البداية التى يتأثر فيها المبدع بهذه الشريحة أو تلك، وبناء على التأثير يأتى الاختيار، وهو ما يردُّنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعانى المطروحة فى الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضري، لتكون موضوعات الشعر أو النثر الفني، ويبقى للمبدع حقه فى تجليات قدرته على الصياغة والنسج والتصوير، وهو أيضًا ما حللَّه الأستاذ (العقاد) فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل)، حول هذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر ـ مثلاً ـ فى حياته اليومية، وإذا هو يختار من بينها موضوعًا واحدًا يتأثر به، ثم يصوغه فنيًا من واقع تلك الصياغة والتوصيل إلى الجمهور، وعند هذا الموضوع تتوقَّف محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة، أو يحدد أطرها الفردية والاجتماعية، أو يحلل النص على المستوى الجمالى والمعرفي، ويعمل أدواته فى هذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائمًا فى نهاية الطريق مع رحلته عبر النص وتعدد قراءاته له.

من هنا تبقى دراسة الموضوع بوصفه مقومًا أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة ابتداءً، وإلا سلَّمنا بإمكانية انقطاع الفنان عن عالمه، أو حتى بحثه فى العكوف حول نفسه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثلى، وعندئذ يبدو منعزلاً حتى عن تجاربه، مفارقًا لمشكلاته، وهذا ما لا تستقيم به الدراسة الأدبية إذا ما قصدت استجلاء ما وراء النص، وكشف تجلياته من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أُطُر تلك العزلة، أو مساق الجزُر الفنية المتباعدة حين تبدو منبتَّةَ الصلة بأرض الواقع.

يظل الموضوع ـ كما رأينا ـ بعيدًا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه، وكذا

عن العمل ذاته، إذ يتفاعل معها تفاعلاً إيجابيًا خلاَّقًا، يحيل على إثره الموقف الأدبى إلى صيغة جدلية، تنهض على أساس من حتمية التأثير والتأثر، ذلك أن الموضوع فى ثباته ـ قبل اختيار الشاعر له ـ يبدو جامدًا غير متحرِّك، أو ـ على الأقل ـ لا تظهر فعالياته، فإذا ما اختاره المبدع بدأت مرحلة الحركة، واحتفت ظاهرة الكمون، لأن فنانًا ما سيتعامل معه، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات، وهو اختيار لابد أن ينُمَّ عن تأثر للفنان أيضًا، وإذن نحن بين تأثُّر وتأثير، ـ أو بمعنى أدق ـ بين جدل وتبادل بين الطرفين، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعالٍ ما لدى الفنان حين استوقفه عنده دون سواه، وإذا بالمبدع يطرحُ من خلاله كل ما تعزِّزه ملكاته وقدراته الإبداعية فيؤثر فيه، خاصة حين يحيله من حدث فردى جزئى إلى موقف إنسانى أكثر شمولية، وأشد رحابة واتساعًا وعمقًا وتأثيرًا، وكأنه يتحاورُ من منظور الأنا بدايةً، ليتسع بها إلى منظور " النحن "، أو ـ بمعنىً أعم ـ يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولاً عن جانب منها من واقع تجاربه ومنطلق انفعالاته وطبيعة رؤيته.

ولعل نظرية التوصيل التى توقَّف عندها طويلاً (ريتشاردز) فى (مبادئ النقد الأدبي) تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هذا التفاعل، وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه، إذ لاشك أن واحدًا من معايير النجاح والأصالة يظل متعلقًا بقدرة المبدع على توصيل التجربة لجمهوره، وكأنه يعيشُها معه من خلال ذلك التفاعل الذى أجاد تمثُّله بينه وبين موضوعه حين اختاره، ثم بينه وبين الآخر مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية التى جسَّدها عمله الفني.

يبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادرًا على أن يتجاوز ـ بالتأكيد ـ موقف النظريات الأولى، على نحو ما رصدته المحاكاة ـ مثلاً ـ فى علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفى تكاد تفقد فيه الذات كيانها وقدرتها على التأثير، أو حتى منطقها فى الإضافة والابتكار.

وما يقال عن الموضوع كمقوِّم أساس من مقومات العمل ينسحب على الفنان - أيضًا - إذ لا عملَ بلا مبدع، ولا إبداعَ دون فرضية اختيار وتفاعل وجدل، ومن ثَمَّ يجب النظر إلى المبدع - أيضًا - فى سياق هذا التفاعل، ومن منظور ذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثَّر به، ولماذا اختاره ؟ وكيف صورَّه ؟ وما أدواته التصويرية ؟ وإلى أى مدى نجح فى هذا التصور ؟ وكيف بدا مقنعًا لتلقيه؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أوْ له ؟ وما طبيعة هذا الحكم؟ وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه فى منطقة الإبداع بالتجربة الشعرية، وحولها تتعدد تلك الرؤى النقدية فى تحليل صور أصالتها أو زيفها، سطحيتها أو عمقها، فرديتها أو إنسانيتها ... إلخ.

وكذا تتعدد المواقف بين مدارس النقد المختلفة؛ على مستوى قضايا الالتزام مثلاً، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر، وأين يمكن أن يصنَّف، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالي، أو الجماعي، أو الأخلاقي، أو التاريخي، أو العقائدي، أو حتى القَبَلى القديم، إلى جانب ما يحيط به أيضًا من مواقف قد تحسب له أو لغيره فى تفسيره لرؤى الكون من حوله، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة، أو تحوُّله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصَهُ، أو يعكس خلاصة معاركه، أو ينظم قصة معترك تجاربه مع الحياة، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص ... إلى غير ذلك من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد، ويجب تأمُّلها فى حدود تلك المنطقة الموسعة من دراسة مقومات النص الأدبي.

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص إلى تحديد ماهيته، أو كشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ابتداءً فى ذلك من اختيار النوع، إلى التوقُّف طويلاً عند عالم الأداة، وأساليب الشاعر فى تطويعها لخدمة تجاربه، وأخيرًا فى منطقة الوظيفة التى لابد لها أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب.

ويجب أن تأتى وقفة الناقد عند المبدع - أيضًا - من نفس المنظور الذى لا يُغمطه

فيه حقَّه فى السيطرة على أطراف موضوعه، والتفاعل معه، قبل أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة، أو انعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حَيْف أو جَوْر قد يستسلم للذات المبدعة، حتى يسمح لها بالتضخُّم والتوهُّج على حساب ما حولها، على ما جاء ـ مثلاً ـ فى النسق الرومانسي، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من تلك الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويًا فى مساق السلوك الإنساني.

من هنا ـ أيضًا ـ تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساس للغوص وراء دلالات النص الشعري، إلى جانب ـ وهذا من الأهمية والخطر بمكان ـ تأمُّل جماليات النص ذاته من الداخل، والتوقف عند أدق صور تلك الجماليات على مستوى انتقاء الحروف وترتيب الكلمات، وتوالى الجمل، وتنامى العبارات، وضروب الانتقاء البديعى بما فيها من القصد إلى الزينة أو التحسين، فنحن ـ بهذه المقاييس ـ أمام صيغة متكاملة بكل " رتوشها " الفنية الأنيقة حتى لتبدو مخالفة تمامًا عن خبر " صحفى " أو بحث " اجتماعى " أو تحقيق " قضائى " حول موقف ما، أو بحث ينجزه باحث من خلال موضوع محدد. لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثًا مركبًا يحكمه ذلك التفاعل الأول الذى انطلق من خلاله المبدع، ثم التفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه.

ومن هنا ـ أيضًا ـ لابد أن يتفاعل هذا المربع ـ العمل والفنان والموضوع والموروث ـ وأن يبقى هذا التفاعل مرتبطًا ـ بشكل ما ـ بتقديرنا لدور الناقد الذى سيحمل على كاهله عبئًا آخر على درجة بارزة من الأهمية والخطر، قد يكون إبداعًا فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له، ثم يتحوَّل إلى عبء من طراز مختلف فى مرحلة التقويم، وبذا يصبح الناقد مسئولاً عن النص، ومسئولاً ـ فى نفس الوقت ـ عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع وصادرة عنه، وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل كاشفًا عن تمكُّنه من أدواته، وأن يحسن

التعامل مع النص من خلالها، فيقف عند تجربة صاحبه، ويؤرخ لها من خلال ملابسات واقعه المرتهن بظروف زمانية أو مكانية، أو تاريخية، أو سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو فكرية، وكأنه بذلك إنما يقف ـ بالضرورة ـ على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصياغة وجماليات الأداء من خلال طبائع العلاقات الداخلية التى يتمتع بها العمل، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكشاف مقومات النص وتحديد ماهيته، فى أى من خرائط الأنواع الأدبية بما يمكن من تصنيفه، وما تتسم به أداته من صيغ المعالجة على مستوى اللغة بدءًا من الحرف إلى اللفظ، ثم الجملة والتركيب، إلى الصورة بدرجاتها المتعددة، إلى الموسيقى بأبعادها المختلفة عبر وحدات النص المتتابعة داخليًا وخارجيًا على السواء.

وكذا يكون شأن المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه وواقعه، وأيضًا من منطلق ظروفه النفسية وفضاءاته الاجتماعية، مع الوقوف عند حجم دوره فى حركة الفكر، والتعرف على مستواه المعرفى والحضاري، وطبيعة إسهامه فى عمق الحركة الأدبية التى عاش فى زحامها، ومقاييس شهرته وذيوع فنه، وقبل هذين العنصرَيْن يظل الموضوع دالاً على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى.

[٣]

آليات الدرس وطبيعته النوعية

الماهية.. الأداة والتشكيل الجمالى.. الوظيفة

وفى إطار التحديد أيضًا، واستكمالاً لجوانبه، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يشرع فى تحليله؛ الأمر الذى يتبينه ـ بوضوح ـ من واقع تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص، ونظرًا لوضوح حدود الأنواع الأدبية على المستوى النقدي، ومع تعدُّد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح وفن الملحمة، وفن السيرة، والشعر ثم الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة، ويحسن أن نظل ـ هنا ـ فى إطار العمل الشعري، أو حتى النثرى. أى فى مساق آخر حول أنواعه الداخلية ـ إن جاز لنا هذا الوصف ـ لاسيما إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد، بمعنى أن محاولتنا قد تنصرف إلى التعرُّف على طبيعة الموضوع الشعرى ـ مثلاً ـ إذ تركَّز فى باب المدح، أو غيره من الموضوعات التى رصدها نقدنا القديم للقصيدة العربية، فإن كان مدحًا فلابد من تحديد طبيعته النوعية الضِّيقة أيضًا، كشفًا عن أطُر أنماطه المتباينة موزَّعة بين المدح المحترف المتكسب، أو بين غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها عبر مدارس فنية متكاملة، أو فى إطار المدح الحربى الحماسي، أو فى حدود المدح السياسي، أو حتى فى الانصراف إلى باب السياسة أساسًا، أو ما يحمله الموضوع بين جنباته من بيانات عسكرية لها خطرها التاريخي، أو تحوُّله إلى شعر حربى بحت، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه المبدع، أو استمراره فى إطار النموذج النمطى سواء فى سياق فردى لشخصية بعينها هى شخصية الممدوح، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل، أو الوقوف عند أسرة حاكمة على طريقة شعراء الخلافة الأموية ـ مثلاً ـ أو العباسية بعدها، أو تحوُّل المادح إلى تصوير تبعيته وانتمائه فى إطار قضية الالتزام أو الصراع، مما يبدو على درجة متميزة من الأهمية،

وهو ما يزداد عمقًا مع تلك الكثرة الملموسة لشعر المديح من حيث مساحته فى شعرنا القديم.

ثم يرد للمدح أيضًا ضروب أخرى خاصة فى إطار المدح البلاطى للخلفاء، حتى أصبح معيارًا لا مفرَّ منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا القديم، إذا ما تأملنا ما أصاب ذا الرمة ـ مثلاً ـ من ضَيْر بسبب منه، وكذلك كان ما أصاب جريرًا حين نهره عبدالملك بسبب من سوء فهم المطلع فى مدحته، وهى الأحكام المنوطة بالخلفاء ومَنْ حولهم من رجال الحاشية، أو تحَوّله إلى مدح القادة، أو تسجيله لتاريخ الأمة فى فترة حرجة من فترات سياستها، على النحو الذى تحكيه " الروميات " المختلفة مثلاً لشعراء العصر العباسى بحكم طول الفترة التاريخية وثرائها الفكرى والفنى والحربي.

وهناك أيضًا المدح العنصرى الذى يقتحم مجالات العصبيات ويتشبث بها، وهو ما يكشفه لنا ـ بصفة خاصة ـ شعر العصر العباسي، حين نجد الشعراء يوزِّعون طرائقَ قددا بين شاعر للخليفة يتبنَّى قضية النظام الحاكم، وشاعر الثورة المتمرد على هذا النظام شيعيًا كان أو خارجيًا، أو قرمطيًا، أو زنجيًا، أو فارسيًا، أو تركيًا، وكأنَّا نجد هيئة كاملة من الشعراء تدخل فى هذا الإطار العنصرى فى مجال قصيدة المدح، على نحو ما تركه الشعراء من الموالى ـ بخاصة ـ من مدائح لأسر فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة، على غرار ما كان من شعراء البرامكة، أو شعراء بنى سهل، أو بنى وهب، أو بنى خاقان أو غيرهم من العناصر الفارسية التى يمكن أن تضاف إليها وفود ظلت فى مفترق الطرق بين الفخر والمدح حول الترويج لتلك العنصرية على النحو الذى مثَّله بشار، وأبونواس، والمتوكلِّ الليثى وغيرهم من شعراء الشعوبية الكبار.

وداخل إطار موضوع المدح أيضًا يَرِدُ كمٌّ هائل من قصائد الشعر العربي، تردَّد مع العصور المختلفة، ووجد فى نفوس الجمهور صدى ـ أو أصداء ـ لها تميزها، وهو ما يكاد يدخل فى حديث المعارضات الشعرية الذى حققت فى إطارها المدائح

النبوية ـ بصفة خاصة ـ تميُّزا وبقاءً واستمرارية وخلودًا وتاريخًا، وهى مدائح من طراز خاص لأنها تتجاوز عنصر المواجهة الذى يلتصق دائمًا بقصيدة المدح العربية، ولا ينتظر عليها الشاعر أجرًا ولا عطاءً ولا ثناءً، ولا يبدو فيها منافقًا متزلفًا ولا مراوغًا محتالاً، ولا هو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يهيئ لإرضاء ممدوحه، فهو برئ من كل هذا إذ ينصرف إلى منطقة مطمئنة من الصدق الانفعالى الخاص الذى يدفعه دفعًا إلى نظم المدحة فى رسول الله صلى الله عليه وسلم، أو إيقاف صورها على حدود حسه الإسلامي، وصدورها عن صدق الانفعال ونقاء الوجدان والعاطفة الدينية.

فإن جاز لنا الاعتداد بالمدح ـ بوصفه نوعًا شعريًا ـ متداخل الأنواع ـ الداخلية ـ بهذه الصورة، أمكن أن ندخل إلى بقية الأنواع الشعرية من نفس الزاوية التى يعكسها ارتباطها بمواقف معينة فى مجتمعاتها، على نحو ما نراه ـ ماثلاً ـ فى باب الرثاء، حين يتحول إلى رثاء " سياسى " يحكى قصة الجريمة، أو يعكس نماذج الفتنة فى عصر ما، وعندها تبدو له أهمية تاريخية خاصة على طراز ما رأيناه من أهمية المديح، وعلى نحو ما نلمسه ـ مثلاً ـ فى رثاء الشعراء للأمين أو المأمون، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى فى هذا المجال الأخوي، أو تسجيل حَيْرة الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده فى بُعْد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز عن الاستيعاب على نحو قوله:

مـــن رأى النــــاسُ لــــــه الفضـ	ـلَ عليهــــم حســــــدوُه
مثلـــماَ حســـــدَ القــــــــا	ئـــــمَ بالمُـــــلك أخـــوُهُ

أو ما يشبه ذلك من تمزق انفعالى عكسته رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل، بدءًا من تصوير جريمة الاغتيال من خلال الجناة من الأتراك، إلى تورُّط ابنه المنتصر معهم ـ بشكل أو بآخر ـ إلى غير ذلك من نماذج رثائية ظلت تُغَلفَّ بهذا الطابع السياسي، وتتوقف عند الغريب من الأمور فى باب السياسة أو سواه، حتى بدت بذلك أقرب إلى حس المؤرخ منها إلى حس الشاعر بالمعنى الدقيق.

وتتكرر أيضًا أشباه لهذه المواقف فى تصوير الشاعر لطبائع الأحداث الجسام التى أصابت الدولة، أو أرهقت الخلافة، أو أزعجت الرعية حين نالت من أمنها وأرزاقها، على نحو مما تحكيه رثائيات الشعراء للمدن والممالك، أو الحضارات والأمم، إذ لا شك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لابد أن تعكس أبعادًا تاريخية عميقة منطلقها أحداث عصره ووقائعه، على نحو ما نجده فى ميمية ابن الرومى المشهورة فى رثاء مدينة البصرة، أو تصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا الدولة من المسلمين، وكذا كان الأمر فى رثائيات الشعراء لمدينة بغداد، أو سامراء، أو غير ذلك، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة، أو تأمل تاريخ حضارة، أو رصد وقائع أمة، على نحو ما صنعه الشعراء العرب فى رثاء الأندلس التى عاشت فيها الحضارة العربية قرابة ثمانية قرون من عمر الزمان.

أضف إلى هذه الصور السياسية للمرثية صورًا أخرى بدت حربية تكاد تقترب منها فى رثائيات الشعراء للقادة، أو تصوير حروبهم، وتسجيل تاريخهم، أو تاريخ الحروب على النحو الذى أبرزته الرثائية المشهورة لأبى تمام فى محمد ابن حميد الطوسى - القائد العباسى المرموق - ومطلعها :

كـذاَ فلـيجلَّ الخطْـبُ ولـيَفدْحَ الأمْـرُ   فليسَ لِعَيْنٍ لم يَفِضْ ماؤُها عُذْرُ

وكذا كان ما احتوته مرثياته فى محمد بن أبى سعيد الثغرى وغيره من كبار القادة، أو ما جاء فى سياق رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن مَزْيد الشيباني، أو غير ذلك لدى كثير ممن نظموا فى هذا الاتجاه الذى وجد امتداده فى رثائيات البحترى فى القرن الثالث، ومن بعده فى مرثيات أبى الطيب المتنبى وأبى فراس والشريف الرضى وغيرهم من شعراء القرن الرابع الهجري.

وربما اتسع إطار المرثية لتحكى حضارة أمة، فى ظلال عراقة ماضيها، فتنعى المرثية حظها العاثر، حين تصور ما آل إليه أمرها، وهو ما يتجاوز رثاء " المملكة " إلى تناول كل مقومات الحضارة، على نحو ما صنعه البحترى فى وقفته التأمُّلية الطويلة أمام إيوان كسرى فى " سينيته " المشهورة، ومطلعها :

حيث أحال الوقفة إلى مشهد تاريخى يحكى من خلاله معارفه بتاريخ الفرس القديم، منذ عكف على تصوير الأنظمة الكسروية، فى مقابل تفاصيل أخرى كثيرة حول مواقف الرعية، وكذا كانت الصور الحربية التى عاشتها الأمم فى صراعات دامية بين معسكرَى الفرس والروم، ولم ينس الشاعر فى زحام انشغاله بالإيوان ـ كأثر فارسى ـ أن يرثيه إنسانيًا كاشفًا عن علاقات الود التى كانت تشدُّ الفرس زمانًا إلى العرب بحكم الجوار ـ بصرف النظر عن تباعد الأديان ـ وغير ذلك مما يسجله تاريخيًا على نحو مفصَّل تحتويه السينية.

ويضاف إلى مثل هذا الباب من المنظور التاريخى ـ أيضًا ـ رثاء الأمم أو الدول، مما يمكن أن يضاف إليه معظم أندلسيات الشعراء فى هذا الاتجاه، وكذا ما يتبدىَّ فى موقف الشاعر من انهيار خلافة ما، أو عرض تاريخ نظام حكم سقطت عروشه وخلفاؤه على طراز رثائيات الشعراء للدولة الأموية، أو صيغ التباكى على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات المغول سنة ٦٥٦هـ، وغير ذلك من صور درامية دامية أصابت المجتمع الإسلامى بالذهول فى عصور التفكك والانقسام، وشهدتها فترات التحول إلى الدويلات والإمارات والممالك الممزقة،وفى زحام حكامها من غيرِ العناصر العربية.

وفى حدود هذه الماهيات أيضًا يمكن أن نتوقف عند الأنماط الهجائية التى يفرزها فن الهجاء، والذى ربما انصرف ـ بدوره ـ إلى هجاء سياسي، سواء عاش فى ظلال الحس القبلى بين شعراء النقائض، أو من كان من قبلهم لدى شعراء مدرستَى " مكة " و" المدينة " فى عصر صدر الإسلام، أو فى ظلال الصراعات السياسية الدامية بين على ومعاوية، أو بين على والخوارج، مما جعل الهجائيات تحكى ضروبًا من الصراع حول نظام الحكم، كما حدث فى وقعة " صفيِّن " أو يوم " النهروان "، أو بعد ذلك من أفول العصر فى يوم " الزاب الأكبر " ونهاية خلافة بنى أمية، إلى غير ذلك من

أحداث جسام غيَّرت طبيعة مجرى الحياة السياسية فى المنطقة العربية، إذ ربما بدا هذا الهجاء السياسى ـ فى بعض الفترات ـ محصورًا فى رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة، أو مجرد انتقاد حكمه من خلال التعريض بأحد الولاة، مما تحكيه لنا هجائيات الشعراء للولاة فى عصر بنى أمية، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية، أو مثل تلك الشكوى التى رفعها أبو العتاهية إلى الخليفة المهدى نيابة عن الرعية، أو غير ذلك من شعر يقف عند حد تصوير أبعاد من الضعف الذى آل إليه أمر الخليفة العباسى نفسه، كما حدث مع ولاية المعتز والمستعين وغيرهما، وقِسْ على هذه النماذج هجائيات الشعراء ـ شعراء الخلافة ـ للأسر الفارسية، خاصة البرامكة بعد تنكيبهم فى عصر الرشيد، أو تحولهم إلى ساحة الهجائيات الفردية على طريقة ابن الرومي، على ما فيها من ضروب السخرية والتهكم، وما احتوته من أنماط جديدة من النقد الأخلاقي، أو الاجتماعى لشخصية المهجو فى صور جديدة عُرفت للشاعر، وعُرف هو نفسه بها أكثر من غيره.

وربما انصرف الهجاء السياسى إلى باب آخر من التعصُّب العنصري، وعندئذ يدخل ضمن سياج المعارك الكبرى والصراعات الممتدة بين العصبيات المختلفة، على نحو مما بدا لنا فى تاريخ الشعوبية، وهجاء الشاعر الشعوبى للأعرابى قاصدًا بلغته الهجائية إلى المساس بالعرب جميعًا[1]، وهو ما تحوَّل إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شعراء الموالى طيلة العصرين العباسيَّيْن الأول والثاني، وهو ما وجُد له رد فعل طبيعى من خلال كبار شعراء العصر أيضًا، وكذا من خلال كبار كُتابِّه على غرار ما تردد بين كتابات الهيثم بن عدى ومعسكر الشعوبية ومجاهدات الجاحظ وابن قتيبة فى الرد على أمثالهم.

أما بقية ضروب الهجاء ـ على المستويات الفردية أو الجماعية ـ فتظل غارقة فى محاورها الاجتماعية أو الأخلاقية، أو فى دائرة الهجاء الدينى إلى جانب قضايا النسب

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابى فى كتابنا " أشكال الصراع فى القصيدة العربية ج٥ " ضمن باب الشعوبية.

والانتماء، مما مثَّل قاسمًا مشتركًا بين الشعراء بضم تلك المتفرقات فى صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية، إلاَّ ما بدا منها شديد التميُّز حين بدا شديد اللهجة صارخَها، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكى مرارة نفس الشاعر الطموح الهجَّاء، لاسيما حين يفشل فى نيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى هجَّاء سياسى من طراز شرس، ينال من شخصه وقومه ورعاياه بأقذع الصيغ السياسية التى طرح منها جانبًا أبو الطيب حول شخص كافور - بوصفه حاكمًا - أراد أن يحدد إقامته فى مصر:

جـوعانُ يأكـلُ مـن زَادى ويُمـسكني   لكَـى يُقـالَ عظيـمُ القَـدْر مقـصودُ

واتخذ الشاعر من الهجائية مدخلاً إلى شرح طبيعة رؤيته السياسة كما عرضها وقتئذ، وقد آلت إلى صور من الخديعة والخيانة والمزايدة والمخاتلة :

أكلمـا اغـتال عـبْدُ الـسوُءِ سـيِّدَه   أو خانَهُ فلـه فـى مـصر تمهـيد ؟!

ثم يتسع لديه الإطار التصويرى ليمس القوم جميعًا، منذ رآهم نيامًا ينتظرون ما يستثيرهم ويستنفرهم إلى حد الاستفزاز من مثل قوله :

نامَـتْ نـواطيرُ مِـصْرٍ عـن ثَعالـبها   فقـد بـشَمْن ومـا تَفنـى العناقـيد

العـبدُ لـيس لحـر صـالح بـأخ   لـو أنـه فـى ثـياب الحـر مولـودُ

حتى إذا ربط الصورة بطموحه الشخصى صراحة قال :

أصـبحْتُ أرْوَحَ مُثْـر خازنًـا ويـدًا   أنـا الغنـى وأمْـوَالى المواعـيدُ

بل بدت على السطح ضروب هجائية أخرى تستوقف المتلقى، وتستحق مزيدًا من التأمُّل، ربما لندرتها أو لطرافتها، كأن يهجو الشاعر قومه فى الجاهلية، أو فى فترة "الخضرمة" وهو موقف يظل غاية فى الندرة، وكأنه يعكس - بصدق - طبيعة البعد النفسى للشاعر فى عتابه لقومه على نحو ما حدث من قُرَيْط بن أنيَفْ فى هجائيته

لقومه بنى العنبر[1]. وكذا كان ما وقع من عبد يغوث بن وقَّاص الحارثى حين ضاق صدره بقومه، فراح يعتب عليهم هاجيًا إياهم بسبب أسره وإهمالهم له فيه، وهو لم يفر من القتال[2].

بل ربما هجا الشاعر زوجته، أو ربما قصد بهجائه شاعرًا آخر وقف ضدَّه أو سرَق شعره، على نحو ما صنعه ابن الرومى فى كثرة من هجائياته للبحترى على سبيل المثال، أو ما رصده من صور ضيقه بابن المعتز وشعره، وتحوُّله إلى هجَّاء له ولصوره، أو انصرافه إلى مشاهد (كاريكاتورية) ساخرة عُرف بها على طريقته فى تصوير بُخل مهجوِّه قائلاً :

يُقَتِّــــــــر علـــــــى نفـــــــسه	ولـــــيس بـــــباق ولا خالـــــد
ولــــــو يـــــــستطيع لتقـــــتيره	تـــنفّسَ مـــن مِنْخــــرِ واحـــد

ولعل الصورة المتميزة لهذا الفن، والتى تظل بمثابة نمط خاص شديد البروز والتألُّق بين بقية الأنماط الأدبية السائدة، ما نجده مطروحًا فى فن "النقيضة الأموية " بكل صورها ومقوماتها ووظائفها إلى جانب أداء فحولها الكبار وأسواقها الأدبية المتميزة وجمهورها الغفير، وموقف العصر منها، حتى على المستوى الرسمى للخلافة، ثم موقف الرواة من روايتها، وكذا كان موقف شعراء العصور التالية من تلك المرويات؛ الأمر الذى يجعلها على درجة خاصة من الأهمية والخطر فى دراسة ذلك النوع الشعري، خاصة حين يبدو وليد فترة ما يعكس واقعها، أو يتحول مع نهايتها، أو يضم إلى شرائح تاريخها السياسى والأدبى أبعادًا وملامح جديدة.

وما يقال من حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على فن الغزل الذى نجده يدور فى ظلال بيئات متخصصة، لا تكاد تتجاوزه أو تتحول عنه، وعندئذ

---

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ١/ ١٣-١٥.

(٢) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون.

يتجاوز حدود المقدمات التى قد تستهل بها قصائد فى موضوعات أخرى، أو مجرد الحديث عنه بوصفه تعبيرًا عن تجربة شعرية فى مقطوعة أو قصيدة، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص، فإذا به يتحوَّل إلى إطار تخصُّصى تحكمه بيئة معينة، أو يتخصص فيه الشاعر على نحو ما قد نلتمسه فى دراسة مدارس الغزل العربى منذ الجاهلية، سواء ما وجدناه من غزل حسِّى عند امرئ القيس وطرفة وأمثالهما، أو ما جاء ضمن غزل الحكماء على طريقة زهير، أو غزل المتيمين على مناهج عنترة، وهو ما يظهر له امتداد طيب فى إطار متيَّمى عصر صدر الإسلام، كما طرحه شعر عروة بن حزام الذى عُرف بنسبته إلى محبوبته " عفراء "، لتتحول المدارس بعد ذلك إلى صور متباينة ومفارقة تحكيها قصة الغزل الأموية فى بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز المدرسة العمرية، التى تتلمذ على منهجها العَرْجى والأَحْوَص أيضًا، فى مقابل مَنْ ظل متيَّمًا فى بيئة العذريين ضمن فريق الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بأسماء محبوباتهم، على نحو ما كان من جميل بثينة، وكثيرِّ عزة، وقيس بن الملوح وليلاه، وقيس بن ذريح ولُبناه، ونظرائهم، ثم كان ذلك النمط المتميز الذى مزج بين حس الحضرة والبداوة، ومثَّله ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ثم ذلك الامتداد الضئيل لبقايا تلك المدرسة العذرية لدى العباس بن الأحنف فى العصر العباسي، وذيوع التيار الحضارى بعد أن لوثته حياة الجوارى فى العصر حتى أصبحت سمة غالبة على شعر الغزل فيه كما مثَّله مسلم بن الوليد، وبشار، وأبو نواس، ومن سار على شاكلتهم، وهم كثيرون.

وفى إطار تحديد " الماهية " أيضًا نلتقى بضروب أخرى من الشعر السياسى الصريح. ذلك الذى يدور فى منطقة الالتزام الحزبى لشاعر ما، حين يتبَّنى قضية سياسية يدعو لها،وينشر مبادئها، ويدين لأهلها بالولاء على نحو ما يحكيه شعر الفرق الإسلامية فى العصر الأموي، أو شعر الفرق الدينية التى استمرت ماثلة لدى المرجئة والقدرية والجبرية والمعتزلة والزهاد فى العصرين الأموى والعباسي، وهو شعر تغلب عليه صيغ الصراع، وينطلق من عباءة ذلك الانتماء فى صوره المختلفة،

ليعكس عالم النظريات المتعاركة، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى إليها الشاعر، والفُرقة والخصومة التى درجت عليها الفرق ذاتها.

وإلى هذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروبًا أخرى من الشعر الوَعْظي، أو الإرشادي، أو شعر الزهد، أو شعر الفتوحات الإسلامية، أو شعر الغزوات، أو ما نظم من شعر فى أطُر تعليمية تاريخية كانت أو غير تاريخية، وهذه لها سماتها الفنية الخاصة التى تحكمها، والتى قد تُصنَّف من خلالها بين شِعر ونظم، بالإضافة إلى الشعر القصصى الذى يمكن أن نبحث فيه عن مقومات فن القصة وتكامل عناصرها على مدار العصور الأدبية المختلفة.

ولعل قدرًا من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هذه أنواعًا، وهى بمثابة موضوعات، أو هى مجالات أو أغراض شعرية فى اصطلاحنا التقليدى يخوضها الشعراء، ولكن التعرُّف عليها يظل مطلبًا مُلِحًا فى تحديد ماهية ما يُقْدِمُ عليه الدارس للتعرف على هويته، وتحديد معالم شخصيته، وعندئذ لا يكفى أن نقول إننا أمام الشعر كنوع أدبى يوازى فن المسرح أو الملحمة أو الرواية أو غيرها من الأنواع، بل يحسن أن نتأمل ـ جزئيًا ـ هذا النوع المحدد الذى يندرج فى عالم النظم، وكذا ما يدور فى موازاته فى عالم المنثور الفني، على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو "الحفلية"، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية، وأيضًا فن المقامة، وفن الوصايا والتوقيعات، وغير ذلك مما قد نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وعبر ذلك التحديد الدقيق للنوع الأدبى فى أخصِّ صوره وأبرز تجلياته وقسماته.

ويدخل فى إطار " الماهية " بهذا المفهوم ـ أيضًا ـ انطلاق دارس النص إلى محاولة استكشاف علاقة الماهية بالبنيان الأساسى والفكرى أو الثقافى للمجتمع الذى يفرز هذا النوع ـ أو ذاك ـ أو للمبدع الذى يعرضه، وهو بمثابة كشف للضوابط الخارجية التى تشد النص إلى عالمه عبر العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعية السائدة

فى عصره وبيئته، وكذا مدى تعبيره عن مناهج الفكر السائد التى يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل فى نسيجها الكلى العام لتعبر عن أسلوب حياة، أو منهج تفكير، أو نموذج صياغة وتعبير.

فإن تجاوزنا تحديد " الماهية "، وتعرفنا على شخصية النص، عندئذ نكون قد ألممنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه، وانفتح أمامنا طريق الدرس التحليلى لجماليات النص من الداخل، وهو ما يحتاج ـ بدوره ـ إلى استجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته، وهنا يحسن أن نُلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات لابد أن تبدو واضحة فى ذهنه، ولابد ـ أيضًا ـ أن يُخلصها مما قد يكتنفُها من غموض أو لبس، أو ما يشوبها من صيغ الإبهام، بمعنى أن هناك ضرورة للإدراك الواعى لمدلول مصطلح مثلاً مثل مصطلح " عمود الشعر " بمعنى " الصورة الفنية " بمقاييس القدماء منذ أحاطوها بشروط : الإبانة، والوضوح، وشرف المعنى، وصحته، وبيان أطراف الصورة، وجلاء أوجه الشبه وطبائع العلاقة بينها، وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز تلك المطالب حتى اتُّهم ظلمًا بما سُمِى بكسر عمود الشعر العربي.

وما يقال عن عمود الشعر يقال ـ أيضًا ـ عن منهج القصيدة، وضرورة الإلمام بصورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافي، أو الموسيقى الداخلية التى يحكيها انتقاء الكلمات أو تناسق الحروف، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوْصالها، أو يتفكك بنيانها، وعندئذ يبدو التعرُّف على مدلول المنهج ضرورة حتى لا ينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى قد تخلط بين المنهج وبين مصطلح " عمود الشعر "، أو ما قد يشبه ذلك من مصطلحات تتقارب من حيث الدلالة.

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك الواعى أيضًا لطبائع المشكلات النقدية، وما طرح حولها من اجتهادات قد تبدأ من تحديد مراحل التأثُّر والتفاعل

الحضارى بين المجتمعات فى صورها المادية والفكرية والعقلية، ثم الوجدانية والشعورية، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام.

ثم تبقى ضرورة التوقُّف الواعى عند الأنواع الأدبية فى صورها المحددة والمفصَّلة التى عرضنا لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة، وتعارفنا عليها، سواء فى مجال التأصيل النظري، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه، وعندها ترد إمكانية الباحث فى معالجة ما شاع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعرى أيضًا على مستوى الإدراك الدقيق لمفهوم المعاصرة أو التراث، ومقاييس كل منهما، وحدوده ومنطقه، وكذا الإبداع والابتكار، أو التطوُّر والتجديد، أو التضمين أو الأخذ أو السرقة، أو العقم أو الجمود، أو المطارحة والمساجلة، أو المعارضة أو المناقضة، أو أشباه ذلك من المصطلحات النقدية التى تكثر الحاجة إليها فى أى من أبواب التحليل والتقويم.

ثم قس على مثل هذا الزحام الاصطلاحى أيضًا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم مُلبسة حول المصطلح، كما يرد حول كلمة " المناسبة " التى تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدى فيما يتعلق بالدرس التحليلى الفعلى للنص، أو قضية الذاتية والغيرية وعلاقتها بالنص، أو أثرها فى تحليله أو تقويمه، وكذا مصطلح الوحدة النفسية، أو الوحدة الموضوعية، أو العضوية التى يفتقدها النص، أو قد يتمتع بها، أو ربما تحتاج من الباحث إلى الفصل بين منطق افتقاده لها، أو توافرها فيه، أو الغنائية سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء، أو معنى الذاتية، حين تقف عند خصوصية الدلالة فى محاكاة الشاعر لنفسه، أو التغنى بتجاربه الخاصة، وحكايته لشخصه، وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلاً مسيرة القواعد النقدية التى ألح عليها النقاد، ووضعوها أمام الشعراء موضع المساءلة فى ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة، وكيف تجادل معها الشعراء، سواء من منطق الانصياع لها، أو الانقسام إزاءها تمردًا ضدها أو خروجًا عليها، إلى جانب ما طُرح حولها من

حوارات قديمة، أو حديثة، على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة بن جعفر، أو عيار الشعر عند ابن طباطبا العلوي، أو قواعد الشعر عند ثعلب، أو منهاج البلغاء كما رصده حازم القرطاجني، أو غير ذلك من مناهج القدماء وأصداء معالجتها فى دراسات المحدثين.

وعلى الدارس ـ أيضًا ـ أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة، فى محاولة للإحاطة بالقضايا العامة التى شغلته، والتى تبدو من الأهمية له بمكان، إذ لا يجب لدارس القصيدة الجاهلية ـ مثلاً ـ أن يُغفل مواقف النقاد، ولا أن يتجاهل أو يجهل رؤى مؤرخى الأدب إزاء قضية التدوين، والتداول الشفاهي، أو تتبُّع رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها، أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية، أو بدايات الانقسام اللغوى فى زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية، أو القصيدة والمقطوعة، أو الرجز والشعر، أو مشكلات البحث حول أولية القصيدة الجاهلية، أو محاولة تبيُّن عصورها الداخلية التى يمكن تصنيفها من منظور ظنى أو يقيني، حربى أو فني، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار، أو مشكلات التُّمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعي، فلاشك أن إقدام الدارس خِلْوًا من أى من هذه القضايا يدفعه دفعًا إلى خوض ضرب من المغامرة لا يؤمن جانبه، ولا يطمأن إلى نتائجه، حين ينتهى إلى التورُّط فى فهم النص الجاهلي، وهو ما ينسحب ـ أيضًا ـ على بقية العصور الأدبية، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم النقيضة ـ مثلاً ـ ربطًا لها بالعصر الأموى بالذات، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسلامية فيه، أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما، كأن يتأمل تلك الفروق المحددة بين مدلول اللهو والمجون مثلاً فى العصر العباسي، وبين اتجاهات الزندقة سواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية، وكذا فى أمر الشعوبية بين مظهرَيْها السياسى أو الاجتماعي، وأيضًا إدراك الفواصل القاطعة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه من تشابه أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد، أو فلسفة الدهرية، أو مقالات الإسلاميين، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال، أو غيرها من

الفرق الإسلامية التى شغلها الحوار ـ طويلاً ـ حول القضايا الدينية بين جبر واختيار وإرجاء وغيرها، وهو ما ينسحب ـ بدوره ـ على الحدود الفاصلة بين دلالات المصطلحات فى دراسة موضوع محدد مثل موضوع الزهد، أو محاولة تبيُّن الخط الفاصل بينه وبين التصوُّف، أو حتى فى دراسة الزهاد أنفسهم بين منطقَتْى التطرف والاعتدال، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة. مع ضرورة الدخول فى عمق عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية التى يتعامل من خلالها أهلها، إذ لا يمكن فهم التشيُّع، والغوص وراء خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة ذاتها، كما فى مفهوم مصطلح العصمة، والألوهية، والإمامة، والرجعة، والتناسخ والحلول، والمهدى المنتظر، والعلم الباطن، والتقية، وغيرها، وكذا يكون أمر الاعتزال وما يرتبط به من مدلول التوحيد، أو العدل الإلهي، أو الجبر والاختيار، أو الأمر بالمعروف النهى عن المنكر، أو المنزلة بين المنزلتَيْن، وغيرها، وكذا ما يدور فى عالم المتصوفة حول التوُّحد، أو الحلول، أو الفناء، أو الشفافية، أو المقامات والأحوال وأشباهها من مصطلحات تعد جزءًا لا يكاد يتجزأ من فلسفة الاتجاه، وتحديد أبعاده مما يوجب البحث وراء مدلولاتها فى هذا السياق الخاص وصولاً إلى تعميم درسها فى إطار الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة النصية والتحليل النقدي.

وبذا يتأتى وجوب مثل هذا الإدراك للمصطلح وما وراءه، وهى ليست مسألة استقرائية هنا بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلمام بها تفصيلاً؛ لاسيما إذ أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة ـ كما رأينا آنفًا ـ فى دراسة جماليات النص من الداخل، مع الإلمام بصور الاتساق على مستوى الحروف والكلمات والجمل، وتفاعل الصور، واكتمال الإيقاع الصوتي، حتى يمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص، حيث يمكنه ـ آنذاك فقط ـ التأريخ له، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة وهادفة تقربه ـ إلى حد واضح ـ من عالم المدرسة الموضوعية فى النقد.

ومن تحديد الماهية والأداة تتراءى لنا الوظيفة رهنًا بإمكانات الدارس وقدراته على إدراك طبائعها النوعية، وتحديدها استنتاجًا من زحام المادة النصّية المقروءة، وهى صورة من خلاصة تعرُّفه على أنماطها المختلفة، بمعنى أن ناقدًا ما لعمل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفة، أو الوظائف المنوط بها بهذا العمل، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته، وهو ما قد يردنا إلى قراءة المداخل المتعددة اللازمة للدراسة الأدبية : بين مدخل تاريخى يبدو ضروريًا لاحتواء النص فى إطار وشائجه المركبة مع معطيات عصره وظروف مجتمعه، وما حول ذلك المجتمع، أو إطاره الفلسفى الذى قد يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لطرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء قضايا الوجود أو العدم أو القيم، أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة مُلحة ومفروضة لفهم عقدةٍ ما لدى الشاعر وإدراك تأثيرها، أو حتى فى تفسير موقف الشخصية السَّوية من خلال أبعاد التجربة التى تُصورها، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة الأداة، أو الأخلاقى الذى ينعكس من واقع الحس الفردى وحدود اتساعه عبر ساحات الحس الجماعي، أو ما يرتبط منها بقضية الالتزام فى ثوبها الأخلاقي، أو ثوبها الاجتماعى العام، من خلال تفاعلات " الأنا " مع " الجماعة "، أو من خلال بقايا تميُّز تلك " الأنا " أو سبقها أو تفردها.

فمن خلال درجات هذا الدرس يمكن لقارئ النص أن يتوقف عند جوهر الواقع النفسى للمبدع على مستوى القصيدة ككل، أو على مستويات الصور الجزئية المكونة لها، ومن ثم تتكشف له الأبعاد المعرفية، وتتبدَّى أمامه الأطر الفكرية الممثلة للفرد والجماعة، ويظل الارتباط واضحًا بين الجانبَيْن المعرفى والنفسي، إلى جانب إدراك حقيقة البعد الإنسانى العام، وتتبع الظرف التاريخي، وتحليل السياق الاجتماعى حول النص.

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية تؤثر ـ بدورها ـ فى مسار الدراسة التحليلية للنص، كأن يتوقف الدارس عند غموض أو لبس فى فهم بيت ما، وإذا

هو فى مأزق لا ينقذه منه إلا الاطلاع على بقية هذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطوري، أو طقوس الحياة الأسطورية فى سياق ظرف تاريخى بعينه، على نحو ما قد يحتاجه دارس الشعر الجاهلى ـ مثلاً ـ من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطًا بفكر بيئاتها وعالمها وعصرها، فهى تمثل بقايا مفاهيم غامضة تعاورها القوم منذ عبادتهم للأوثان، إلى ما كان من تقديمهم طقوس الولاء والأضاحى لها، أو ضرب القداح قريبًا منها، أو اعتقادهم فى شياطين الشعر ووادى عبقر، أو معازف الجن فى جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها، أو محاولة تسخير عالم الأرواح، أو ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين، أو ما يشبه ذلك من التقرب للآلهة من أصنام وأوثان بالقرابين، أو عبادتها، إلى جانب ذلك الفكر الطوطمى الذى تكشفه قداسة ذلك المجتمع الجاهلى ـ مثلاً ـ للغزال أو الإبل، وخاصة الناقة التى أخذت لديهم إيقاعًا خاصًا متميزًا منذ تصوُّرهم لناقة نبى الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القصص القرآنى، إلى موقعها الخاص من حياتهم الواقعية، أو عبادة الشجر، أو طوطمية بعض الأسماء مثل عبد يغوث، عبد مناف، عبد شمس، وغيرها من أسماء ازدحمت بها البيئة الجاهلية، وكذا ما ارتبط بشريعة الغزو مثل فكرة الهامة، أو الشبح، أو الصدى، وما يترتب عليها من خيالات شعرية[1].

فلابد ـ إذن ـ من إدراك ما وراء القراءة من دلالات ذلك الحس الأسطوري، مع التوقف عند ملامح فكرة الألوهية، أو البطولات التاريخية الخارقة للعادة، أو علاقات الإنسان بالموجودات، لتكون واحدًا من المداخل الضرورية للدراسة الأدبية الشاملة للنص.

ومن خلال مجمل هذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النص أن يحلله وأن يؤرخ له، وأن ينفذ إلى تقويمه من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر، وإدراكه الواعى لطبيعة القواسم المشتركة بين الشعراء، والمعطيات الضرورية لتسجيل صور التميُّز

---

(١) انظر دراسة مصطفى الشورى بعنوان " الشعر الجاهلى ـ تفسير أسطورى ".

للقصيدة الواحدة، أو للنوع الشعرى بين بقية الأنواع. لتبقى بعد ذلك نقطة أخيرة ومهمة حول الدارس نفسه، وكيف يوظف أدواته فى استكشاف كل مواطن النص، وتحليل كل جوانبه من خلال هذا الكم الثقافى متعدد الجوانب من ناحية، ثم تحديد المنهج الذى سيأخذ به فى درسه من ناحية أخرى. وهو ـ آنذاك ـ يبدو ناقدًا للنص، ومؤرخًا له، ودارسًا لصاحبه ولعصره، ومحددًا لسياقاته الاجتماعية، والاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية، والفلسفية، والأخلاقية، والفنية، ومن ثم كان مطلب تسلُّحه بأطراف من هذه العلوم ضرورة تضاف إلى عمق تخصُّصه دون اختزال أى منها فى شكل التفسير المدرسى للنص.

ومن هنا يبدو الإلمام بالتراث ضرورة من ضرورات الدرس النقدى الصحيح بعيدًا عن منطق الاستعباد والهيمنة، وقريبًا من طبيعة التثاقف والتفاعل والتناص والتضمين، والتأثير والتأثر والاستدعاء، والإفادة والإضافة بكل ملامحها الإبداعية.

ومنه ـ أيضًا ـ درجة وعى الناقد بالمناهج المعاصرة سواء من قبيل الأخذ بها، أو القدرة على مراجعتها ومناقشتها لاسيما فى سياق الدرس الأسلوبى ونظرية السياق، وما يتطلبه الدارس من الموضوعية والعلمية فى العمل الإحصائي، وما يترتب عليه من نتائج تتسق مع جنس المقدمات وتبنى عليها، إلى غير ذلك من خلاصة قراءات المتلقى ضمانًا لنجاح نظرية (التوصيل) دون نتوءات أو غموض أو خلط فى المفاهيم ودلالات المصطلح.

الباب الأول

الأصول والمتغيرات

الفصل الأول: أصول الحركة الأدبية وثوابتها.

الفصل الثاني: مرتكزات فن المعارضة.

الفصل الثالث: إيقاعات المعاصرة والتجديد.

الفصل الأول
أصول الحركة الأدبية وثوابتها

١- الحوار مع التراث.

٢- تواصل المدرسة الأدبية.

٣- مقومات الجدل مع التاريخ.

٤- معايير التفاعل مع التاريخ.

٥- أبعاد الأطر الوظيفية.

[١]

الحوار مع التراث

ليس جديدًا أن يُدار حوار حول ما ينبغى أن تسير على أساس منه الحركة الأدبية، عبر أصول ومقوِّمات تضمن لها الأصالة وتَجَنُّبها الزيف؛ ذلك أن أجيالاً متعددة قد أسهمت فى ترسيخ الرؤى ومفاهيم الإبداع؛ أو طرح التصورات المتعددة حول طبيعة حركة الأدب، مع تتبع مقاييس حياته وتطوره على مدار العصور التى نعرفها لأدبنا العربي، وكذا لآداب الأمم الأخرى عامة، وفى علاقته بها وعلاقتها بها بخاصة

وربما ظل الجديد الذى يتحتم أن ننقِّب عنه، ونسعى إلى رصده كامنًا فى محاولة استكشاف تلك الأصول، والسعى وراء تسجيل الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها، لاسيما فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجًا قد لا يسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة، أو التروِّى فى تحليل مقومات الإبداع.

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب ـ بالضرورة ـ حالة من المراجعة والتأمل للوقوف ـ طويلاً ـ عند كثير من التفاصيل التى لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر أو الناقد.

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده فى زحام تيارات التجديد، أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرته صامدةً أمام محاولات تحطيمها، أو رفع معاول التمرُّد عليها، فإذا بهذا التمُّرد ـ فى معظم الأحوال ـ لا يكاد يتجاوز ما سجله مثل قول الأعشى فى معلقته :

كناطحٍ صَخْرةً يومًا ليُوهِنَها فلم يَضِرْها وأوْهَى قرنَهُ الوَعْلُ

ذلك أن تراثَ أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسًا من أسُس حياتها، حيث يمثل منها الذاكرة الفاعلة التى تُميِّزها على الصعيد الجمعي، كما يمثل ـ على المستوى الفردى ـ صورة من أغلى ممتلكات كلٍّ من أبنائها. ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى، ومقومًا أوْلى بأن يتولَّى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامة مسارها، ويظل حارسًا أمينًا يرعاها، ويتتبع خطاها فى أناةٍ وحرص شديدَيْن.

على أن صدور الشاعر عن تراثه، سواء أقصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أم المغمور، بما لا ينبغى أن يدخل فى مجال القهر الفكري، أو منطقة الاستسلام المطلق الذى تسقط معه الذات، وعندئذ تخور قواها الإبداعية، إذ الأقرب إلى صحة التصوُّر أن تكون ثمة رغبة جادة من لدن الشاعر فى إثبات ولائه، أو تسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته التى تضمن لها أصالة إبداعية، وتحتفظ له بجوهر تميُّزها التاريخي، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف، أو أن يقذف بها إلى غياهب الضياع والنسيان، أو أن يقبل لها ضربًا من التجهيل أو التنكير، مما قد ينتهى ـ وهذا أخطر ما فى القضية ـ إلى تدهور الهُوية التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها ـ بحال ـ ولا تقبل التخاذل إزاءها تحت أى من ظروف الإذعان. وتلقانا قضية التراث بوصفه ضرورة أوْلى لها الصدارة، ومقومًا أَوَّل من مقومات الحياة الأدبية، مع أكثر من موقف، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل الأمر قصرًا على منطقة الإبداع، إذ الأقرب إلى الدقة ـ حين نشغل بتحولات الحركة الأدبية ـ أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا من خلال دورَيْن آخرَيْن :

أولهما : دور الناقد، وثانيهما : دور جمهوره من غير النقاد، وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة، إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية، وعندئذ لا يتردد ـ مطلقًا ـ فى البحث عن ذاته، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من وسائل تعرُّفه عليها، ويندفع إلى مزيد من تأمُّلها، أما بالنسبة

للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى أكثر من وقفة، ابتداء من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع ـ من ناحية ـ وانتهاء عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين ـ عمومًا ـ من ناحية أخرى.

ذلك أننا نسلم ـ بدايةً ـ أن المبدع " لابد أن يتميز بامتلاكه درجة ما من درجات العبقرية، أو جانبًا من جوانب تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين خارج دائرة الإبداع ـ بالطبع ـ الإلمام بها، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر: "إنه لا يكفى أن تكون للمرء مواهب عظيمة، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها" وعلى الرغم من أن الإنسان لا خيار له فى عبقريته، إلا أنه يظل يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية[(١)]. ومعنى هذا أن ثمة ألوانًا من الموهبة التى قد تسهم فى الاقتراب من درجات الكمال، سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد، لاسيما إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد ـ فى أفضل صورة له ـ يعد قادرًا على الانتماء إلى عالم الإبداع، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضًا، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى من مقومات الإبداع، ومن ثَمَّ يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها " جوته " فى قوله " لا شيء أفظع من خيال بدون ذوق"[(٢)].

على أن الأمر يظل قابلاً لمزيد من الضبط والتقنين، خاصة إذا أخذنا بما رصده (أرفينك بابيت) فى حواره حول " العبقرية والذوق " وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى عرض فيها " إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته، أى تفرده الخاص فى صورة تعبير، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة، وأنه لا ينبغى أن يكون أقل انشغالاً بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله فى خلق جديد،

---

(١) ويلبرس سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقال بابيت، العبقرية والذوق)، ص٤٣.
(٢) نفسه، ص٤٣.

بحيث يكون تعبيرًا عن عبقريته هو، لعل هذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية انطباعية لم يتناولها أحد بأمتن تناغم مما تناولها به (أوسكار وايلد) فى حواره " الناقد فنانًا " حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد " هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية "[1]، على أن مناقشة ما انتهى إليه "بابيت" و"وايلد " معًا ينبغى أن تتم فى حذَر وحرص، باعتبار أن مسألة الذوق هذه، وقد استوقفت كلاً منهما، لا يمكن أن تطرح إلا فى حدود منضبطة وبقَدَر، إذ يصبح مطلوبًا ـ وهذا ضرورى ـ أن تُصْقَل الأدوات بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دورًا إيجابيًا فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصي، أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها والإفادة بها، ومن ثم يمكنه تطبيقها بحكمة ومرونة، ولعله ـ آنذاك ـ يرتقى بموقفه كإنسان، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بقدر ما يلتزم بها يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس، وهو ـ آنذاك ـ لا يفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنها تنطلق من مقاومته لذلك الهوى، أو ـ على الأقل ـ خاصة بضبطه وتحجيمه، وليس من باب الخضوع المطلق له، وعندها يكون قد سعى نحو صناعة نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته، حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها، أو الجور عليها، أو إغفالها، أو إسقاط أى منها.

من هنا يبدو (الالتزام) شرطًا أساسيًا لضمان أصالة الحركة فى الحياة الأدبية، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد، دون أن يعنى هذا أن نطالب أيًا منهما أن يصبح مجرد مطية للتراث محكومًا عليها بالانقياد، أو إشهار الخضوع الذى قد يصل إلى حد (الاستعباد)، بل يجب أنْ تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسِّها التراثى الذى لا يقبل أن تغلق عليه الأبواب، وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى، وعندها قد يحكم على نفسه

(١) خمسة مداخل، ص٣٧.

بالذبول وربما بالموت؛ ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولاً، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيًا، ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما يدخل ضمن نسيج تراثها؛ ذلك الذى يكتسب استمراريته وبقاءه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره من خلال عبقريات أبنائها ثالثًا.

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوى الأمة كَكُل، وبَيْنه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين أو حتى غير مبدعين (من المتلقين)، خاصة إذا جاز لنا أن نُسلِّم بأن فردًا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنًا شرعيًا لبيئته على الصعيدَيْن المادى والاجتماعي، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنًا لماضٍ طويل ورَّثه ذلك المجتمع لأبنائه ضمانًا لإحساسهم بامتداد هذا الانتماء، وإنقاذًا لهم من حالة الفقد التى قد تتهددهم، أو تمسخ شيئًا من معالم هويتهم، ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عبقريته المزعومة مطلقة دون سواها، فلسنا فى عصر ربَّات الشعر، ولا شياطين الإلهام، ولا جن وادى عبقر، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شيء، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة، إذ تبدو اللغة ـ فى أدقِّ صورها ـ خَلْقًا جماعيًا خصبًا يتردد صداه فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة، وقد يصيب هذا الخلقَ كثير من ألوان التحوُّل والتجدد، ولكن الحقيقة النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيِّز الوجود فى لحظة الإبداع أو التخلُّق الفني.

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال معظم التصورات النقدية التى شهدها التاريخ الأدبى منذ فجره حتى الآن، فلم ينس أصحاب "المحاكاة" ـ مثلاً ـ إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه، أو يتأثر به، أو يعكس من خلاله رؤيته، فكلاهما إنما يريد تصوير

الواقع، أو يجتهد فى تحليل شريحة من شرائحه، ويجدّ فى البحث والتنقيب عن أسراره بأسلوبه الخاص.

وتبدو صورة الواقع غامضة ـ إلى حد كبير ـ فى سياق تلك النظرية التى توقفت عند حدود التمسُّك به من منطلق (مرآوي) أو منظور (حرفي)، إذ قد يكتفى فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة (فوتوغرافية) منه، حيث يظل الأهم من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع ذاته عبر تجليَّاته من خلال تلك الممارسات الجادة التى ينهض بها الفنان أو العالم، فمع اتساع رقعة الواقع، ومع اشتداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعُّرف عليه بالاقتراب منه، أو التفاعل معه، الأمر الذى تنهض به أجيال من الناس فى ظلال ذلك الحلم القديم الذى انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة فى رجل واحد، مما يصبح غاية العبث أن نلتمسه فى عصرنا إزاء كل صور التخصُّص العلمى الدقيق، وتلاشى هذه النظرية الشمولية أمامه إلى حد بعيد.

على أن الذى يظل واضحًا ولا يكاد يتحول أو ينتقض أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجدانى من خلال الفلسفة كفكر، ومن خلال الشعر كتعبير عاطفي، حيث يعكس رؤى الواقع فى لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معًا. ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمرًا طبيعيًا لم يُخل بأنظمة الحياة، بقدر ما ضمن لها مزيدًا من الاتساق والاستمرار فى ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحُّد والتلاقى بين الضرورات، فلم يصبح العالم فكرًا خالصًا ولا ذوقًا خالصًا أو خيالاً عاريًا من الحقيقة، بل جاء الفكر مؤديًا بالفعل، وكان لكل منهما أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكينونة، أو بين الحلم والواقع الخارجى على النحو الذى رصده تصوُّر أفلاطون لجمهوريته الفاضلة، وما كان من شروطه التى رصدها للشاعر لكى يسمح له بالانتماء إليها، إذا ما تخلى عن تشويه الواقع من ناحية، أو تحوُّله إلى داعية للفضيلة من منطق العقل ومحاولة تأصيل القيمة المطلقة من ناحية أخرى.

من هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أُولى النظريات النقدية (المحاكاة) ببُعْدَيْها الأفلاطونى والأرسطى على السواء، بل لعل الجانب الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطًا بواقع الحياة، خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدَّد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفَتْى الخوف والشفقة إزاء بطل الموقف الدرامي، وبانتهائه بلحظة (التنوير) التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيًا، ومع انفراجها يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقي، والتفاعل النفسى مع العمل.

ومعنى هذا كله أن تصُور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردًا منذ العصور الأولى إلا باعتباره استثناءً لا قاعدة، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها الاجتماعية، ولكنه حاول أن ينجو من تمام الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون " بالطبيعة "، باعتبار ما تقدمه لأبنائها فرص ذلك التعويض النفسى ـ وهو حتمى ـ حيث تظل دلالته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحكم الرومانسي، وتشده إلى مجتمعه على الرغم من تمرُّده عليه، أو تطاوله على قيمه التى راح يعدُّها ـ فى وقت ما ـ مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق حركته الحرة الطليقة، بل ربما قيَّدتها إلى حد بعيد، وإذا بهذا الحس (الرومانسي) قد تمادى فى رعونته وطيشه إلى أن انتهى إلى حالة من (الأفول) الذى فرضه عليه التصوُّر النقدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخة الألم العفوية التى قد تعد ـ فى جوهرها ـ جزءًا من العلاقات الاجتماعية، مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فجاجة تصويره، ومما ينتهى ـ بالضرورة ـ إلى استثارة الانفعال لدى الآخرين، وإلا هبطت قيمة العملية الإبداعية، أو حُكم عليها بالعجز عن استيعاب تلك اللهجة الجماعية، فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند (ت. س إليوت) بدَتْ سلاحًا ذا حدَّيْن : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه فى رؤيته للفن بعيدًا عن الأفكار الدينية، أو الاجتماعية، أو الأخلاقية، أو السياسية، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص ذاته دراسة عميقة من

الداخل فحسب، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعًا، مما شجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب، واعتباره مجرد صياغة جمالية، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية، أو الأخلاقية، أو النفسية، أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع المصاغ فنيًا، وبذا ظل الموقف جامدًا عند مجرد الاقتصار على سمات اكتشاف الجمالية فى الإنتاج الفني، مما انتهى ـ بدوره ـ إلى إهمال كل العوامل الأخرى وأباح إمكانية إسقاطها من الاعتبار تمامًا.

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤية (إليوت) كاشفةً عن طبيعة التزاوج الثقافى وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية، وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر أو ـ بمعنى أدق ـ بين ذاكرة الماضى التراثي، والتى تعد من أغلى ممتلكات الشاعر، وبين عبقرية الحاضر التى تتجسَّد وتتجدَّد فى موهبته الفردية، وكأنه بذلك يحمى دور " الأنا " من الضياع، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة، ضمانًا لاكتساب الأصالة ـ أو استمرارًا للتواصل، دون تورُّط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر ـ بالضرورة ـ فى كيان الفنان وفنه معًا.

ولم يكن بعيدًا عن تصُّور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بن وارين) فى تحليله للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب، فهو " يعتمد على مجموعة من العلاقات، على البناء الذى ندعوه قصيدة "[1].

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى حدود التمعُّن فى استجلاء خفايا تلك العناصر من حيث رصد علاقاتها المتدخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك)، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليها)، حيث تعمل كلها معًا فى سياق منظومة متكاملة دون انفصال

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٦.

بينها، وإلاَّ ظلَّ من حقنا ـ طبعًا ـ أن نتأمل هزال الرؤية حين تفصل بهذا الشكل القطعى بين شكل العمل ومضمونه.

ومن هنا ـ أيضًا ـ ظل التواصل الفكرى واردًا فى تصوُّر أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيًا منها، والمتزامنة على السواء، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر وضبط تفاعلاتها وتداخلها دون الاقتصار على تلفيقها أو جمع شتاتها وأشلائها، ومن ثَمَّ ظلت للرؤية التراثية مكانتها، وعُدَّت قاسمًا مشتركًا بين البيئات والنظريات مما لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقًا، حيث ظلَّت بذلك أصلاً من أصول الفكر النقدى من ناحية، والمنطق الإبداعى من ناحية أخرى، وظلت ذاكرة الشاعر والنقاد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على ضرورة استيعاب الماضى، ودليلاً على حركة الحاضر بين ثباته وتحوُّله من خلال الشرائح المختارة باعتبارها موضوعات للأعمال الفنية.

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظير المنهجى للرؤى النقدية، وكان مصدرها فى معظم الأحيان مثل ذلك الحوار الجدلى حول ما عُرف بعمود الشعر، واستمرار تعقب البيئة النقدية لحركة الشاعر : تُملى عليه التعليمات، وتفرض عليه الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب " الوضوح " أو " شرف المعنى، أو صحته " أو " الإبانة " أو " مناسبة المستعار للمستعار له " أو غيرها. كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما.

وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحًا آخر متميزًا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بين حقائق الإفادة من النمط الموروث، وبين إمكانية السطو غير المشروع عليه، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له. مما يزج بالشاعر إلى منطقة الاستعباد، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار. وكذا كان ما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى، ونقاد

الألفاظ تحت دعوى أن كل شيء قد قيل، وأن الأول لم يترك للآخر شيئًا، وأنه لا جديد تحت الشمس، وكأن هؤلاء قد تناسوا أن الجديد يأتى - بالضرورة - اتساقًا مع وقع الحياة، طالما تجدَّد سطوع الشمس ذاتها، وطالما ظل التغاير واحدًا من أسس الحياة، ومقومًا من مقومات استمراريتها وتجدُّدها.

وكذلك دار الحوار النقدى وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى، وقضايا البديع، وأنواعه، وكان ما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليمًا منهم جميعًا بهيمنة التراث وسيادته، ومحاولة المعالجة من خلاله، وضرورة المحافظة عليه والتمسك به. وكانت البداية مع تعرُّف النقاد على خطر التراث، وضرورة التأكيد على أهميته، وتسجيل دوره فى أصالة الإبداع، مما يتراءى لنا فى ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول، والحض على التمسك بها، على غرار ذلك النحو الذى عرضه (المرزباني) من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى فى مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها[1]. ولعل أخطر ما فى الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التى يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول عالم اللاوعى ومنطقة اللاشعور، واستغراق المعلومة فى مكنونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح لحظة الإبداع، أو ربما قصد بالنسيان محاولة إفلات المبدع من باب الأخذ المشبوه أو السرقات.

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقًا عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائرًا بذلك على منهج اللغويين ممن كثرت شروطهم حول فن الشعر، حيث تنافسوا فى مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد، وبذا ضيَّقوا الفرص أمام مجالات الابتكار إلا من خلال أُطُر إبداع القدماء؛ الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القديم، وحكمت فى إطارها فنونه، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه

---

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧.

وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ، وحسن الصياغة، وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة التى يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيًا له أطُره العامة قبل قياسات التفرد على المستوى الخاص.

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثى وعمقه تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التقعيد بكثير، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تُكسب النقد قدرًا من العلمية والموضوعية، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء، وهذه لا نعدها نقدًا يُعتد به، بقدر ما نعدها لمحًا خاطفًا أحسَّ أهله قداسة الموروث، وسَعْوا سعيًا إلى إثبات ولائهم المطلق له، وكأن الشاعر كان يعانى حَرَجًا شديدًا إذا ما نظم، دون أن يستند موقفه الإبداعى إلى أصل قديم، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا يناجى الطلل باكيًا أو مستبكيًا، أو واقفًا أو مستوقفًا إلا بإيحاء ما سبقه إليه ابن خذام فى قوله :

عُوجا على الطلل المحيل لعلّنا نبكى الديار كما بكى ابن خذام[1]

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء، ووضوح التصوير كان ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدًا مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم، ولعله قصد إلى إبراز دور أبيه فى تكوينه الفني، منذ انتهى إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى فإذا به يردد غير وجل :

ما أرانا نقول إلا مُعارًا أو معادًا من لفظنا مكرورا[2]

وربما كان أدق من هذا كله فى بيان ضرورة استمرارية خيوط التراث ما توقف عنده أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد، وعلت لديهم أصوات الرفض

(١) ديوان امرئ القيس ٧٤.
(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤.

للقديم، وكأن بينهم وبين السلف ثأرًا لا يهدأون إلا بأخذه عن طريق النيل من التراث، ولكننا لا نجد حتى عند أشد الشعراء تمردًا استجابة صادقة لصوته الرافض، الأمر الذى نفصل فيه بتحديد عمر الحركة بعد موت صاحبها، على نحو ما صنعه فى هجومه على الرموز والموروث من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى قصد بها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ، على نحو اتهامه للعربى بالشقاء والتعاسة والغباء فى مثل قوله :

عاج الشقى على رسم يسائله	وعُجْتُ أسأل عن خمارة البلد
يبكى على طلل الماضين من أسد	لا درَّ درُّك قل لي : من بنو أسد؟!

أو قوله :

قل لِمَنْ يبكى على ربع دَرَسْ	واقفا ماضر لو كان جَلَسْ ؟!

وغير ذلك كثير جدًا من الشواهد التى يزدحم بها ديوانه على الصعيد النظري، مما راح أبو نواس نفسه يهدمه حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف، فإذا به يقع فيها حذَّر منه حتى فى حديثه عن الطلل على نحو قوله :

يا دارُ ما فعلتْ بك الأيامُ	ضامتك والأيام ليسَ تُضام
عَزَم الزمان على الذين عهدتُهم	بك قاطنين وللزمان عُرام
أيام لا أغشَى لأهلك منزلا	إلا مراقبةً عليَّ ظلام
ولقد نهزت مع الغُواة بدلوهم	وأسمتُ سرحَ اللهو حيث أساموا
وبلغت ما بلغَ امرؤٌ بشبابه	فإذا عصارة كل ذاك أثام[1]

وكأنا بالشاعر يتساءل، ويجيب، ويهاجم، ويدافع، وإذا هو الخصم والحكم فى قضية لا نراها ـ ولعله أيضًا لم يرها ـ إلا خاسرة فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديًا على تراثه منذ افتعل معه معركة فى غير معترك حقيقى على المستوى الفني.

(١) ديوان أبى نواس ٥٧٥.

وبذا يبدو واردًا فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداءها للتراث لم تصمد طويلاً، ولم تنفصم عنه مطلقًا، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل. ربما بسبب من هذا التنكر، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمنت وراء تلك الحركات المتمردة، ودليلنا فى ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة، وأصدق فى تصوير النوايا، وتمثيل القدرة على التأثير فى حركة الفن، فإذا بها تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لا يجب التحامل عليه، بل يجب الاعتراف به، ولكنها تضيف إليه - ومن خلاله - الكثير من نتائج عبقريات الفن المتميز، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى تجديده الثقافى الذى جمع فيه - ربما لأول مرة وبشكل دقيق - بين منطقَى الفكر والشعور تعلقًا بلحظة الإبداع، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم، لينتهيا إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضمانًا لسلامة الفروع، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات، وهو احتواء إيجابى لأنه يبدو قادرًا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من فلسفة عصره وعلومه ومصطلحاته، وتاريخه، وما دوَّنه العلماء فيه من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة.

[٢]

تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالةً وعمقًا وتأثيرًا وامتدادًا، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع هيمنة الحس التراثى على المستوى الجمعى المتسلسل من لدُن أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة بن الغدير، إلى زهير وابنه كعب، إلى الحطيئة، إلى هُدبة بن الخشرم وكثيرِّ عزة، إلى جميل بثينة وذى الرمة، وغير هؤلاء من شعراء النقائض الأموية، مما يدل على تنبُّه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية، وتسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية، وسياقها المتصل من ناحية أخرى، وكأن ثمة إيمانًا مشتركًا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام، مما لا يحجب مجال الشاعر، أو يقلل فرصته فى استخراج ما تستبطنه ذات المبدع فى أعماقها من طاقات إيحائية لا يسهل التعرُّف عليها إلا من خلال المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار، مما يتبلور فى سياق ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين الشعراء فى مستويات الإبداع المتباينة.

ومع تطوُّر الحركة الأدبية، ومع مزيد من تعقُّد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه المحُدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع الثقافة الجديدة المركبة، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية، ويلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام، ويتسلم الراية بعد ذلك أبو الطيب، ثم أبو العلاء، يقيّض لها فى منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد التراثى والحداثي، على نحو ما صنعه عبدالله بن المعتز فى كتابه " البديع ". وبذلك بدا التفاعل إيجابيًا ونافعًا حول قضية التقليد والإبداع معًا، خاصة إذا ما رأينا الموقف

من خلال منطقة التحليل الفنى قبل القفز إلى مرحلة التقويم، أو إصدار الأحكام التى ربما تجور على التراث، وهو أوْلى بأن يظل خارج سياج الاتهام، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الإبداع يُعد حلقة ضرورية يحيا بها ذلك التراث، وإلا فَقَد كمًّا كبيرًا من حيويته وقدرته على البقاء، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونًا بتلك المحاولات الجادة التى تجدد دماءه، وتضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة، حيث تأخذ من كلٍّ حسب طبيعة ثقافته، وحجمها وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها.

وهكذا تردَّد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة ذلك الانتماء التراثى ضمانًا لأصالة العمل الفنى وصحة منطلقاته، ولم يتردد ابن طباطبا ـ مثلاً ـ فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة، لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها فى قلبه، وتصير موادًا لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه. فكانت هذه النتيجة كالطِّيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه "[1].

من هنا ينتفى منطق الاستثناء لأى من الشعراء من واقع الصدور عن هذه القاعدة، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعًا للتراث، دون أن يقع ضحية الاستعباد له، أو لجانب منه، إذ يتحَّول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر، له أن يفيد منه، وعليه أن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه، لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب، يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد أو عقم، أو قيد خارجى يتحكم فيه، أو يسيطر عليه، أو يكبل حركته، إذ ربما أسقط ملكته تمامًا فبدا صورة ممسوخة أو مشوهة لا تستحق التوقف بحال.

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرًا تراثيًا، الأمر الذى استوقف أقطاب النقاد على غرار (حازم القرطاجني) فى مثل حديثه عمَّا

(١) عيار الشعر ٨٧.

يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلَّتْ فى ذاتها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شيء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنىً آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادةً حسنة، ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه[1] ... إلخ.

ومن هنا تنبه (حازم) إلى جوهر الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرض مادته أو الإضافة إليها، أو التجديد فى معالجتها .. ولعله بدا بذلك قريبًا مما أسماه القدماء بـ " تضمين المعانى " من حِكَم أو أمثال أو شعر، أو غير ذلك من مأثورات تزيد فن الشاعر غنىً وثراءً، أو هو الإرهاصات المبكرة إلى إشكالية " التناص " الماثل فى قدرة النص على اصطناع مزيج خاص من خلال استيعابه لنصوص سابقة عليه أو معاصرة له.

ومعنى هذا ـ فى مجمله ـ أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد المبتكر، وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز، دون أن يتعارض هذا مع صدق حسه التراثى أو اقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معًا.

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببُعدَيْها التراثى والحضارى ضمن مقومات الأصالة، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوِّله إلى (نبت شيطانى) لا نستطيع ـ حينئذ ـ الاهتداء إلى أصوله وأُسسه، وإلا تحوَّل الفن إلى ضرب من الزيف، ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقرُّوها مشروطة بشروطهم، وقد أفرد لها الحاتمى فى " حلية المحاضرة " بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرَيْن إذا تعاورا معنىً أو لفظًا أو جمعاهما، وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطفَ مسلكًا كان أحقَّ به، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر.

---

(١) منهاج البلغاء ١٩٢.

على أن التشبث بحس التراث، والتأكيد على أهميته فى التكوين الثقافى للشاعر لا يعنى ـ بحال ـ أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدِّد، وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها (الآمدي) حين فضَّل البحترى من طرف خفى على أبى تمام لمجرد اتساقه معه ـ أى الآمدى ـ فى المنطقة التراثية، وكذلك كان أمر ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه، ذلك أن أبا تمام قد ظُلم مرتين : إحداهما لدى الآمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وحكَّم تحيزه للبحترى عاملاً من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ على فن ابن الرومى المجدِّد أيضًا، وكانت الوقفة من هذا المنظور ـ بالطبع ـ أكثر صدورًا عن علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره.

ويظل مهمًا فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن يتقبل العصر نفسه هذا الأمر ويشجع عليه، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضًا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية، وما تموج به من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم، حيث قالوا شبيهًا بما سجله (ابن رشيق) فى (العمدة)، " وإنما مَثَلُ القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه "[1].

وليس ثمة شك فى أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال تمام المستويَيْن؛ إذ الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلاً، وعلى هذا لا نجد مبررًا لتلك الضجة الكبرى التى تبنَّاها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيَيْن أبى تمام والبحتري، والتى عرض له الدكتور (مندور) فى (النقد المنهجي) فوضعها فى حجمها الطبيعى قائلاً: " وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البينِّ أن العلاقة فيه واهية، وإنما هى معانٍ تقليدية

(١) العمدة ١/ ٩٢.

يصوغانها صياغة جديدة، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولها، ولهذا جاء التعبير عن أصالتها لا يكاد يتصور وإن تُصوِّر لم يكن من السهل إدراكه"[1].

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند حد افتعال ذلك المعترك الذى لم يأت من التقيُّد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة، ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومَنْ بعدهم، فكلها بدت موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل، وستشغلهم إلى الأبد، وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل[2].

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل - إذا سلَّمنا بصحة هذا القول - لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان، فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء، وعليها يسجل بعد ذلك تجدُّد الحياة الإنسانية وتحولات مقاييس حيوية الحركة الأدبية، ومعايير وتطورها ونضجها.

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣.

(٢) المرجع نفسه ٣٧٠.

[٣]

مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية وجود التراث وحتمية الصدور عنه ضرورة فنية، يظل الواقع أيضًا يفرض معطياته بصورة قابلة للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى، وتتفاعل معها وتدعمها، وتضيف إليها أبعادًا جديدة، وبذلك يجب أن يرفع الجَوْر الذى أصاب الواقع إهمالاً أو إغفالاً فى بعض النظريات النقدية المتشبثة بالموروث؛ ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح الرؤية الناقدة، خاصة إذا ما صدر الأمر من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية، لما قد تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته، إلا إذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من (الموضوع) أساسًا للتقليد فى الفن، وكأنما سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته، ذلك أن أصحابها لم يُشغلوا بطبيعة الجدل، أو حدود التفاعل الإيجابى الذى يُمكن ـ بل يتحتم ـ أن يحدث بين الفنان وموضوعه، تأثرًا به وتأثيرًا فيه، ابتداء فى ذلك من رحلة اختياره لإحدى شرائح واقعه، إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يستعين بها، إلى مدى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية، ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره من واقع رؤيته، بما احتوته صنعته فى سياق تحويل التجربة الجزئية فى حدودها (الفردية) الضيقة إلى تجربة (إنسانية) عامة تبدو أكثر شمولاً ورحابة وعمقًا، كما تبدو أقدر على التأثير فى جمهور المتلقين.

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع ضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة، وتحرص على احتواء دورها، لا أن تقف عند مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب، بل تدخل حتى فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه، لاسيما إذا وضعت فى الاعتبار ـ وهذا مهم للغاية ـ واقع

التاريخ وما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت بمثابة إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها، لكنه تنبؤ ربما يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بجوهر واقعه، أو يتأمل الطبائع النوعية لمشكلاته، أو يحاول أن يتعمقها أو يتحاور حولها، باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير " جون ديوى " حين رآها (بشرية) فى علاقاتها بالطبيعة التى هى جزء منها، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة، وسجل لها، وإحياء لذكراها، وهى وسيلة لترقية مسارها، كما أنها ـ إلى جانب ذلك ـ بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجًا يستحدثه الأفراد ويتمتعون به، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها"[1].

وربما بدا النحو الذى أخذت به (المحاكاة) أقل خطرًا على الواقع (أو الموضوع) مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الأشياء تراثًا كانت أو واقعًا، كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عَرَفت من النظم الاجتماعية نسقًا عبوديًا يكاد يتنافى ـ فى جوهره ـ مع طبيعة التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفَّق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها، منذ البطولة (الفردية) أساسًا للتحرر ومؤشرًا من مؤشراته، ومدخلاً من مداخله، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرًا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبل نسبه، أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شطَطَها ورعونتها مما تكشف منه جانب فى مناداة أبنائها بسهولة الاغتراب عن المجتمع، باعتبار ذلك الاغتراب ضربًا من السلوك الاجتماعى المبَّرر، حيث ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد، فيكبِّل حركته، ويسلبه حريته، وعندئذ حاول تغليب القانون الداخلى للفرد على كل ما سواه، وهو ما حاولت الرومانسية

---

(١) الفن خبرة ٥٤٧.

التعويض عنه فى انطلاقة لسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية، فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع الرومانسى أن يطرح آلامه وأن يُضخم آماله، وأن يحلم كما يشاء، وأن يُطوع ما يشاء من مقومات لتجربته الخاصة، التى عدَّها محور الكون، فلم يحرص إلا على الصدور عنها واللجوء إليها.

وربما بدا من أكثر النظريات النقدية غرابةً فى موقفه من الواقع وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت.س إليوت[1]، فعلى الرغم من أهمية نظرته إلى البُعْدَينْ التراثى والفردى باعتبارهما علامات بارزة من أبعاد الموقف الإبداعي، إلا أنه لم يرفض إمكانية التضحية بالواقع فى صورة صريحة أعلنها بوضوح فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من " شخصه " أو من واقعه وتجاربه، وكأن يقبع فى برجه العاجى بما يكفله له من كل مقومات الصياغة الجمالية المتوقعة، بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس منه فنه، وكأن إليوت إنما قصد إلى تناسى أن الضرورتَيْن تسيران على نسق متكامل فى خطَّيْن متوازيَيْن، لا يمكن نقض جانب منه إلا على حساب الآخر، وعندئذ قد يسقط البناء جملة أو تفصيلا، فما كان للواقع أن يترجَم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والمواهب الفردية الخاصة، وما كان للتراث أن يعيش وجودًا ذا قيمة حيوية وجوهرية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته، ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلاً وأصالة.

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع، ومحاولة إنقاذه من منطقة الإهمال التى تردَّى فيها، أو حتى الهجوم والتمرد الذى أصابه، حيث بدأ الواقع ينهض من جديد على محاور من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلاً ومفعولاً به فى آن واحد، وعندئذ يمكن أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان، ويتكشف تفاعل ذاته معه، ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساسًا

(١) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى كتابه :
Introduction to literary Critisim.

للرؤية المتكاملة للأشياء، ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء المُوجَب فى النظريات التى سبقت إليها، رافضة للسالب فيها، بل ربما كان هذا الرفض فى صالح ديناميكية الحركة الأدبية ذاتها فى نهاية المطاف، تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى سياق التشكيل الجمالى للعمل، كما تضع فى الاعتبار ـ أيضًا ـ ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيرًا للنص، وتقويمًا من خلال القواعد الموضوعية التى لابد أن يأخذ بها نفسه، فى الوقت الذى يطبع فيه الأحكام بحساسيته الخاصة، بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلاً نهائيًا ـ أو وحيدًا ـ فى رحلة التقويم، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره فى زحام من فوضى الأحكام النقدية.

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمق التأثير فى عملية الإبداع من خلال منطق (الالتزام) الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية رحلة قافلة الشعر العربى الضاربة فى أعماق الصحراء، منذ ارتفع الصوت القبلى الحربى عند عمرو بن كلثوم، إلى ما قابله من صوت السلام عند زهير بن أبى سلمى، إلى مستوى الرؤية الطبقية التى تبنى شعراؤها قضايا (العبودية) عند عنترة، أو الصعلكة عند عروة بن الورد أو تأبط شرًا أو الشنفرى والسليك بن السلكة، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور وتتابع حركات التجديد، حتى تحوَّل الواقع إلى عقيدة ومعطيات فكر بدءًا من التحوُّل الإسلامى وصيغ التجديد فى معجم الشعر، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدُن الفرق السياسية المختلفة لاسيما فى عصر بنى أمية، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بدت موزعة بين مدٍّ وجزر على مستوى تلاقى الواقع والتراث معًا، لينتهى الموقف ـ فى معظم الأحيان ـ إلى تمام المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتَيْن لا مناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معًا فى آن واحد.

وعلى هذا النهج وأشباهه امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة حتى لدى شعراء الاغتراب أو التحرير بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه، أو وقفوا فى موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الأطر من الظروف والعوامل البيئية والفكرية، مما قد يبين أثناء الدرس التطبيقى لأى من واقع شعر أى من أولئك الشعراء.

[٤]

معايير التفاعل مع التاريخ والواقع

ظل الواقع شديد العمق والتأثير فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقًا وتوثيقًا، أو ربما أضاف بعضهم إليه جانبًا مما أسقطته ذاكرة التاريخ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة (أحمد بن دينار) على أسطول الروم فى معركة حربية بحرية، سجَّل فيها الشاعر بمنطقه الانفعالى والواقعى معًا عبر ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقَيْن حين قال فى القائد أحمد بن دينار وجنده :

غدوتَ علىَ الميمون صُبحًا وإنَّما ... غدا المَرْكَبُ الميمونُ تحت المُظَفَّرِ

وحولَك ركَّابون للهول عاقَرُوا ... كئوُسَ الرَّدىَ من دَارِعين وحُسَّرِ

صَدَمْتَ بهم صُهْبَ العثَانين دونَهم ... ضِرَابٌ كإيقادِ اللظَىَ المتسَعِّرِ

يسوقُون أسطولاً كأن سفِينَهُ ... سحائبُ صيف من جَهام ومُمطرِ

فما رِمْتَ حتى أجلَتْ الحربُ عن طُليً ... مقطَّعةٍ فيهم وهامٍ مُطيَّرِ[1]

فإذا بالبحترى يلعب دورًا تاريخيًا متميزًا يمثل حلقة من حلقات (روميات) شعراء الخلافة العباسية، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات مسلم بن الوليد من قبله ثم روميات أبى الطيب وأبى فراس من بعده، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميُّزًا بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ على أيدى العابثين من مؤرخى الروم إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب والروم)[2] ليأخذ

---

(1) ديوان البحترى ٢/ ٩٨٢.

(2) ترجمه إلى العربية د. محمد عبدالهادى شعيرة.

(ماريوس كنار) مادته من هذه القصيدة بخاصة، وكأن ضياعها كان يمكن أن يظل خطرًا لا يطمأن إلى نتائجه حول إهمال تلك الأحداث ومحاولة تهميش تلك الوقائع، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر ـ أى شاعر ـ حين جعله يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ، هى أسمى لكونها خيرًا من تلك تمثيلا "[١]، وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال، كما أنه لا يبدو رهنًا ـ فى كل الأحوال أيضًا ـ بما انتهى إليه أرسطو نفسه من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم، ـ أو على حد تعبير جوته ـ أن الشاعر " يهبنا وهمًا عن حقيقة أرفع "[٢]، إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول إعمال ملكة الخيال فى محاولة استجماع أطراف الصور، أو ميَّزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج بينه ـ أى الخيال ـ وبين الوهم باعتباره ضربًا من الفوضى والرؤى المفككة التى لا رابط بينها وبين الخيال الذى يبدو ملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها[٣]، مما يجعل قول " أرفينج بابيت " قريبًا إلى القبول من تلك الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حواره حول " العبقرية والذوق " حين يجعل العبقرية كامنة فى بنية المرء الجوهرية، بحيث تجعله متفردًا عن أقرانه، وتترك له الحرية فى أن يكون خالقًا أو أن يكون مقلدًا آلياً، وعليه أن يصور مزاجه وذاته، وألا يخضع لأى قيد على مخيلته " ففى أرض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليًا وانفعاليًا، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعًا عارمًا من النتائج المنطلقة كتعبير جديد[٤].

وبهذا الإسهام فى إرهاصة العبقرية الخلاَّقة يصبح الناقد خلاَّقًا ـ بدوره ـ ويتجاوز حدود الاتهام بأنه مشروع مبدع فاشل، وإلى هذا المدى ـ أيضًا ـ تكون

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٣٤.

(٢) المرجع نفسه ٣٥.

(٣) نفسه ٥٧.

(٤)خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨.

العبقرية والذوق شيئًا واحدًا، وهى القضية التى قد تبدو منضبطة فى تطبيقها على أشد النماذج تقليدية فى قصيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدًا متميزًا يحيلها إلى رسم المثل الأعلى، وإمكانية تجاوز الواقع (الواقي) إلى تصوير واقع أفضل يرسمه الشاعر أمام ممدوحه نموذجًا يُحتذى يطرحه مثل قوله :

ولـولا خـلالٌ سـنَّها الـشِّعْرُ مَـا دَرى بُـناةُ العُـلا مِـن أيْـنَ تُؤْتَـى المَكـارِمُ

بما يعنى أن الرؤية الواقعية للأشياء تظل قادرة على أن تستوقفنا عند كل جوانب العملية الإبداعية، إذ لا بد ـ فى موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والواقع وكذا بين النقد والإبداع ـ لا بُد من لقاء آخر يُنتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها المرشح للعمل الفني، وبينها فى صورة الذات المبدعة لحظة ذلك الترشيح، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طرز المبدعين الذين ـ على حد تعبير "بابيت" أيضًا ـ " يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية، وعندئذ يصبح العمل عامًا ونسيجًا متميزًا فى نفس الوقت "[1]. وبذا تتحاور (الأنا) مع (النحن) وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع بما يصرح به العمل من ألوان هذا التفاعل والجدل مع التاريخ.

ومعنى ذلك أيضًا أن طبيعة اللقاء فى لحظة الإبداع إنما يقع بين كل المقومات، فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره ـ بالضرورة ـ حيث تبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من (الانضباط) يفرضه المبدع أيضًا على ذاته حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه، فلا هو يضحى بذاته تمامًا، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخيم تلك (الذات) أو توهُجها على النهج الذى سنه بعض الرومانسيين، وتمادوا فيه فى فترة من فترات المد الرومانسي. ومعنى ذلك ـ أيضًا ـ أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله " فأنت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع

---

(١) المرجع نفسه (مقالة أرفينك بابيت / العبقرية والذوق).

للقاعدة الأخلاقية التى تضع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة "[1].

بل إن " بابيت " يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة - ككل - حين يراها، وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيُّج، واحترقت بنار الإعراب عن الذات، وبدلاً من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاءً جماعيًا للمزاجية والحساسية، عندئذ تكاد تكون الحالة (ميئوسًا منها)، وإن ظل واضحًا - هنا - أن الناقد إنما يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى إمكانية إسقاطها من الاعتبار بشكل عام، لاسيما فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله ت. س. إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات (أخلاقية) للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل، سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أم لم تكن[2] تبين لنا أن إليوت نفسه يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة، وكأنه يقر - بذلك - بصلاحية كل الأجيال للاختيار، أو الالتزام، أو الانفصام، أو الاغتراب، أو غير ذلك كله، من صور الانطلاق الفردى بدليل أن شيئًا ما قد يبدو مألوفًا فى جيل ما لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر، ولكن يظل مطلوبًا البحث فى مساق هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضًا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادًا كانوا أو جماهير قراء، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقةً بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة، يقول إليوت " أعتقد أن لكل ما نأكله أثرًا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر أثناء التمثيل والهضم، وإنى أحسب ذلك يصدق تمامًا على ما نقرأ "[3].

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨ وما بعدها.

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب)، خمسة مداخل إلى النقد الأدبى، ٦١ وما بعدها.

(٣) مقالة إليوت (الدين والأدب)، ٦١ وما بعدها.

ومن ثم يصبح منطق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان، يسنده فى ذلك مستوى الالتزام بالقيم ومستوى استشعار الحرية، فمن منطلق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف ـ بالضرورة ـ عن منظور غيره لأنه شخص مختلف، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة، وبترتيب مختلف من حيث الأهمية، وهنا تظل القيمة جامعًا لهذه الخلافات، بل تظل رقيبًا عليها، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يجب، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاتفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزّق الذى ارتآه إليوت حين قال: " وآخر ما أتمناه هو وجود أدبَيْن : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى "[1]، قاصدًا بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقي، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه. فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة احترام الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع، وكذا فى عالم النقد، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة متوازنة حين تأمَّل ألوان الالتقاء التى جمعها فى مثل قوله " أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلاً كاملاً، ولكن غير معقول، لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها، ولكن الانفصال ليس تامًا ولن يكون ... "[2].

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حل ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها، ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبًا وإيجابًا، ويدخل فى هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من التجاوز على حد صف " أدموند فولر " فى قوله " كانت البداية على شيوع التصعلك المقبول، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة "[3].

---

(١) نفسه.
(٢) خمسة مداخل، ٥٨.
(٣)خمسة مداخل ٦١.

ذلك أن " فوللر " قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التى لا تكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسئولين من أبناء المجتمع، ومع هذا فهو يميز ـ بشكل واقعى ـ بين المعالم البارزة لكل من قُوى الخير والشر فى حياة المجتمع وواقعه. ومن ثم بدا واقعى الرؤية فى أكثر من موقف، ابتداء من تحديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر، لتوضع جميعها فى ميزان شديد الحساسية، يلتقط منه كل فنان بقدر، فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية، ومنطقه فى الاختيار من شرائح الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى.

ويبدو هذا التصور وقد دفع بالنقاد ـ دفعًا ـ إلى إصدار هذه الأحكام ضد التيار السالب فى ظلال الرومانسية، كما طرح نظيرًا له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية ـ على حد تعبيره أيضًا ـ دون وعى ولا لغة مفهومة، فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق.

ومن هنا راح " فوللر " يكثف تصوُّره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحي، ويضع شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكومًا بمنطقَى الخير والشر معًا[1]. ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفًا عنيفًا من أحادية النظرة إلى عالم الشر، أو محاولة التغافل عما بالعالم من رؤى الخير معها جنبًا إلى جنب فيقول مصدرًا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصروا من فنونهم على معالجة منطق الشر " إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير، وكأنهم يثبتون أبصارهم على الفوضى، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى ".

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحللِّ فيه ما ينفر منه من هذه الصور التى لا تكاد تنطلق إلا من واقع الشر، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما

---

(١)نفسه ٧١.

يذكرنا ـ على وجه السرعة ـ بتلك المقولة النقدية القديمة لدّيْنا من لدُن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر " نكد لا ينبت إلى فى باب الشر فإذا دخل باب الخير ضعُف ولان " ومن خلالها راح الأصمعي، ومَنْ سار على نهج مقولته حين يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام، بل راح يوسع من دائرة الاتهام حين سحبه على شعر حسان، فاتهمه بالضعف بعد إسلامه، وكان قويًا قبله، ليؤكد قناعته، على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم (النكد) أو (الليونة) أو (الضعف) !.

وإذا بإدموند فوللر يردد نفس المقولة، أو يبدو قريبًا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى " هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذُّذ والانغماس فى الملذات والمرح الصبياني، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر[1].

ولعل قوله هذا ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى ممن رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء الناقض للحقائق، خاصة منهم من لم يروا السلوك إلا من منظور " الرذيلة "، على نحو ما كان من منهج بشار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلاً :

مـــن راقـــبَ الـــناسَ مـــاتَ همًّـــا وفـــــاز باللّـــــذة الجـــــسور

وهو ما ردَّده مؤكدًا وقاصدًا :

مـن راقـبَ الـناسَ لم يظفَـرْ بحاجـته وفـاز بالطّيـبات الفاتِـكُ اللّهِـجُ

أو ما تمادى فيه أبو نواس وقد خلع العذار حتى أصبح مذهبًا له وفلسفة حياة، حين عرض مجاهرته بزندقته، وأعلن مجونه وتحلُّله من خلال مثل هذا التحدِّى المعلن، وكأنه الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

---

(١) خمسة مداخل ٧٢.

دَعْ عـنك لومـى فـإن اللـومَ إغـراءُ وداونـى بالتـى كانـت هـى الـداء

وانتهاءً إلى قوله :

فخُـــذْها إن أردت لذيـــذَ عـــيشٍ ولا تعِـــدل خليلـــى بالمُـــدام
فـإن قالُـوا : حـرام، قُـلْ حـرام !! ولكــن اللــذاذةَ فــى الحــرام !!

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذى لا يحمد لأصحابها، ولا يتصور أن يُتقبل منهم تحت أى من مبررات الظَّرْف الاجتماعى أو غيره، ذلك أن الواقع لا يجب أن يظل حبيس الانغماس فى مساق اللذة الطارئة، خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك وجوهر حياة بشكل مطَّرد، إذ أنها تغفل ـ آنذاك ـ الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة، ومما لا شك فيه أن مثل هذا التساوى بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية، وقمة الجَوْر على حقائق الأشياء من ناحية أخرى، وهو الأمر الذى يعرضه أبونواس ـ مثلاً ـ حين ينطق بتساوى الأشياء ساخرًا من واقعيتها إلا من خلاله فى مثل قوله لصاحبة الحانة :

فاحيَـىْ بـريحهمُ فــى ظِـل مكـرمة حتى إذا ارتحلـوا عـن داركـم مُوتـى

ومن هذا المنطلق ـ أيضًا ـ يسقط جانب كبير من مركب الفن النواسى وما يشبهه من عالم الترفع الأخلاقى فى ظل الواقعية المهترئة التى لا تتجاوز حدود الفوضى واللامبالاة، وعندها ـ أيضًا ـ قد تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم أيضًا بصخرة التراث التى ربما قصد إلى تحطيمها، وإن ظلت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم ـ أيضًا ـ على صخرة منظومة القيم التى ظلت متماسكة تنطق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه دفعًا إلى منطق التحايل عليها، ولعله قد تصَّور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية، فما فتئ يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثًا ـ أو إيهامًا بالبحث ـ فى بعض الديانات أوَّلاً، على غرار ما وقع فى قوله جامعًا بين اليهودية والمسيحية أمام تبريراته الخمرية :

لا تسقنى الدَّهْرَ إماَّ كُنتَ لى سكَنا إلا التى نصَّ بالتحريم جبريل
إن كان حرَّمها الفُرقانُ بعدُ فقد أحلّها قبلُ توراةٌ وإنجيلُ

ثم قوله مُفردًا ادعاءه على المسيحية :

خُذْها على دين المسيح إذا نهَى عن شربها دينُ النبى محمدِ

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهودية خاصةً، وهو كثير حول مشهد الساقى من الغلمان :

ولكن يهودى يحبُّك ظاهرًا ويُضمر فى المكنون منه لك الغَدْرا

أو صاحبة الحانة وحواره معها:

فقلنا لها ما الاسم والسعر بيني لنا سعرها كيما نزورك ماعشنا
فقالت لنا : حنُّون اسمى وسعرها ثلاثٌ بتسع هكذا غيرَكُم بِعْنَا

أو رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا دَيْر حنَّةَ من ذاتِ الأُكَيْراح من يصحُ عنك فإنى لست بالصاحي
رأيتُ فيك ظباءً لا قرون لها يلَعبْنَ منَّا بألباب وأروَاح

وقد يبدو الشاعر مضطربًا إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه، وبين فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة، ولا أشد بلاهة من الشاعر حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال تجاوزاته الدينية، وكأنه يبدو حريصًا عليها وهو ـ فى الحقيقة ـ يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها حتى من أعماقه، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارًا يغطى فلسفتهم، ولعله إرجاء بدا شريكًا للكفر أو أخًا له على النحو الذى صوَّره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء فى العصر الأموى مخاطبًا فرقة المرجئة :

إرجاؤكم لُزكُمْ والشركَ في قَرَن ... فأنتمُ أهلُ إشراكٍ ومُرْجُونا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات، أو بين مساحات الإيمان والفسق، من خلال صيغة تبدو غاية فى الغموض، إذ لا تكاد تجد لها مسّوغا يدعو إلى قبولها، مما يتناثر بين أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العبثى فى نيل العفو الإلهى المطلق، واتخاذه مشجبًا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعيةً إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية، وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم، وما عكسه بيت الختام للخمرية حين يضمنه صورة النادم على فعله على منهجه فى التائية المشهورة حين يختمها قائلاً :

فَقَدْ ندِمْتُ على ما كانَ من خَطَلٍ ... ومن إضاعة مكتوبِ المَواقيت
أدعُوك سبحانكَ اللهمَّ فاعْفُ كما ... عفوتَ يا ذاَ العُلىَ عن صاحب الحُوتِ

فإذا ما عُدنا ثانية إلى مقولة " فوللر " وجدناها متسقة ـ أو تكاد ـ مع مثل هذا السلوك (النواسي) الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطًا صبيانيًا، مما كاد يفقدها كل صور التوزان والتعادل الذى يجب أن يتهيأ لها، فإذا بالمنطلق واحدًا إذا أخذنا بما عرضه قول " فوللر " حول مؤاخذة السالكين لنظير هذا الاتجاه فى عصرنا، حيث يراهم ويصورهم " ينطلقون من أن تدرك كل شيء عن طريق مغفرة كل شيء، إنهم يدركون كل شيء، إنهم يبخسون كل شيء، إنهم يقولون ليس ثمة ما نغفره، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحدٍّ : وما الخطأ فى ذلك ؟!"[1].

ثم يُصدر " فوللر " حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعونتهم وغيِّهم واستمرارهم فى منطلق التحدى قائلاً: " هؤلاء ليسوا أعمق عجرفة، وهم لا يضمدون جراح الساقطين من إخوانهم، بل المدمرين للنظام الاجتماعي، يسقط .. يسقط .. كل شيء، ويصرخون : فلنسقط جميعًا "[2].

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١.
(٢) نفسه ٧٢.

فهذا هو نفس سقوط " عصابة السوء " فى حمأة الرذيلة فى غيبة المرجعية الصحيحة على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبدالقدوس :

يـا أحمـدَ المُرْتجَـى فـى كـل نائـبة   قم صاحبى نعص جبَّار السماوات

وكذا كان ما عرضه من زعامته لعصابة السوء التى لم يتردد فى تسجيل إعجابه المفرط بها، حتى مع إدراكه مدى بغض مجتمعه لها وله :

عـصابةُ سـوءٍ لا تَـرى الدهـر مـثْلَهُم   وإن كنتُ منهم لا بريئًا ولا صِفْرًا

خاصة أنه يترنح بين الاعتراف والمراجعة على مثل قوله :

ولقــد نهــزت مــع الغــواة بدلــوهم   وأسمت سرح اللهو حيث أسامو
وبلغــتُ مــا بلــغ امــرؤ بــشبابه   فــإذا عــصارة كــل ذاك أثــامُ

من هنا نعود إلى بداية هذا الحوار من ضرورة انتقاء المبدع عن تبصُّر من شرائح الواقع، بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط معها الحقائق أو تكاد تمحوها محوًا، وهو ما يجب أن يسود أيضًا فى عالم النقد حين يأخذ بُعدًا اجتماعيًا تطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميق جلالاته، فمن الطبيعى - بل من البَدَهى - أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه، فى زمان ومكان محدَّدَيْن هما تاريخه، فإذا ما وصل الشاعر إلى أى من تلك الطرق المسدودة، وحاول أن يعلن فى وقاحة المخمور، وعربدة السكير وعبث الماجن، أو قصد الزنديق عن تحدِّيه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد - بهذا المقياس - أن يُعْنَى بتقصى ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه الشاعر، واستكشاف مدى استجابة الشاعر له، وتبيُّن طريقته فى معالجته، أو على حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بأن الأدب " حصيلة الفترة والعنصر والوسط "، وبذا يظل على الناقد أن يكون على

درجة من الواقعية فى إصدار حكمه، وألا يسرف فى تضييق الخناق على المبدع فى كل الأحوال، كأن يمدح قطعة له، أو يستهجنها طبقًا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية، أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب، فهنا يكمن الخطر، إذ قد ينزلق الناقد ـ عندئذ ـ إلى عالم الهوى، وعندها قد يفتح الباب على مصراعَيْه بشيوع الفوضى النقدية التى تُخْشَى نتائجها، فمازالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة فى كونهما رفيقين لا ينفصمان إذا استعرنا تعبير " هارى ليفن " فى قوله " إن الأدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية، بل إنه العلة لمعلولات اجتماعية ".

وما من شك فى أن الرؤى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين متناقضات الأبيض والأسود، وتضادات الملائكى والشيطانى، لتطرح واقعية الأشياء من خلال تلك الألوان (الرمادية) التى قد تحكى مثل ما انتهى إليه نيتشه فى قوله " الحياة طيِّبة لأنها مؤلمة "، حيث آثر الفيلسوف الإيجاز فى مقولته، لإيمانه بدورها الفعَّال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب، بعيدًا عن ذلك التبنى الحرفى لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة، حيث يظل الأقرب إلى التصوُّر أن يتم اللقاء والتصالح بين كل تلك الرؤى طالما وجُد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعًا فى آن واحد، أو ـ على الأقل ـ يحاول ذلك باعتباره شريكًا فى صنع معايير الأحكام على الأشياء ودون تجاهل حاد لكل ما هو فردى أو إنسانى على السواء.

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عُقَد نفسية تَصِمُهم بالنقص، أو تُشوِّه صورهم فى ذاكرتنا القومية، ولكن الذى لا شك فيه أن جانبًا من تلك العقد قد مسَّ فريقًا منهم، فترجم فى سلوكه ملمحًا من عقدته، على النحو الذى حاسب به الأستاذ العقاد ـ مثلاُ ـ عمر بن أبى ربيعة فى دراسته عن (شاعر الغزل)، وكذا كان ما صنعه فى دراسته العميقة حول (الحسن بن هانئ)، أو فى تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومى ونفسيته من شعره، وكذا جاء ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية

بشار، ونفسية أبى نواس، وغير ذلك من الدراسات التى أخذت من الجانب النفسى أساسًا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقراء والاستقصاء، وهو ما انسحب أيضًا على منطق (جنون العظمة) فى شخص أبى الطيب، أو توهُّج الذات عند أبى العلاء.

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول - أيضًا - إلى الأعمال الفنية احترامًا لكلية الرؤية، وسعيًا إلى تحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية، ابتداءً من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه " مبادئ النقد الأدبى " حين شغلته قضية التوصيل باعتباره أساسًا لضمان ذلك التوازن الحسى المتزامن، ثم باعتباره نوعًا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص وانسجامى يستثيره فيه العمل الفني.

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فبقدر من الأناة والرويَّة، لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره فى ذهنه، ومن ثم فهو يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية خضوعًا لمنطقة التلقى فى غيبة الانشغال بزاوية الإبداع.

وتطبيقًا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل " بايرون " بأنه جميل من منطق نجاحه فى الفوز بانفعالات جمهوره، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى قد نطلقه على نجاح الشاعر فى إثارة انفعالاتنا، وقد يصبح هذا الرمز قوة مولدة، وعلاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة، وبذلك تكون وجهًا من وجوه الشكل التكنيكي.

ومعنى هذا - أيضًا - أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدي، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية، لا تكتمل ألوان الأصالة فى حركة الأدب إلاَّ بها، وإلا عُدَّ إسقاط إحداها عقوقًا لا ينبغى التجاوز عنه، إلا إذا دخلنا فى مجال انفعال أرعن ربما يأخذه التمادى إلى الإضرار بالفن، بما قد يكبِّل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول.

ولعل فى شعرنا القديم ما يشير ـ أو يكشف ـ عن مدى حرص الشاعر على إنجاح مثل هذا التوصيل، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه، دون أن ينحدر هو بفنه إليه خوفًا على الفن والجمهور معًا، كما حدث من أبى تمام فى ردِّه على أبى العميثل الناقد اللغوى الذى لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لطاهر بن عبدالله بن طاهر :

أهُـنَّ عَـوادى يوسـفٍ وصَـواحبُه ؟ فعَـزْما فقْـدِمًا أدركَ السُّؤْل طالبه !

حيث يتساءل الناقد منزعجًا : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر متروِّيًا: ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما صاغه البحترى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :

علـىَّ نحـتُ القوافـى مـن مقاطعهـا ومـا علـىَّ إذا لَـمْ تفهـم البَقَـرُ !!

فكأن الشاعر بدا طامحًا إلى تحقيق التوصيل، أو الاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب، دون أن يتدنَّى بفنه، أو حتى يدنى جمهوره، بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال، على نحو ما عكسه ـ مثلاً ـ من تصوير الماء عند أبى تمام فى قوله :

لا تـسقنى مـاءَ المَـلام فـإننى صـبٌ قـد اسـتعذبْتُ مـاءَ بكائـي

فإذا ما سخر منه الناقد وأرسل إليه بزجاجة ليملأها من ماء الملام دافع عن موقفه بذكاء، ردِّه قائلاً " إذن فْأتنى بريشة من جناح الذل "، كاشفًا عن مصادر عمق تصويره من واقع تأثره بالمادة المطروحة فى الآيات القرآنية، حيث يشير إلى قوله تعالى ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ ﴾.

ومع هذا يظل سوء النيّات مطلوبًا فى كثير من الأحوال طبقًا لما قد تفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم، وعندها يعد من قبيل القصور النقدى أن نكتفى بظاهر

النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر، وإلا عُدَّ أبو نواس ضمن تيار الزهاد ـ بهذا القياس ـ وربما من قبله عمر بن أبى ربيعة، على عكس ما كان عليه كل منهما فى جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال حسه الحضاري، وبين مجون أبى نواس وعربدته خاصة فى خمرياته وغزلياته، فعلى الرغم من تزاحم الأفكار الدينية على كل منهما عبر حواراته، وعلى الرغم من ميل أبى نواس إلى الزهد فى بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين كشفها عن عدائه له، فثمة فرق جوهرى بين زهده وتوبته، وبين لحظات ندمه العارض، ومعاودة تمرده الثابت، حتى لا يكاد يتجاوز تلك "اللفظية" حول المعتقد، أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرًا ثقافيًا فحسب.

وهكذا تتداخل لدينا معايير التفاعل مع الواقع والتاريخ من حيث الدعوة إلى تتبع حركة شعراء الفترة على ما بينهم من تناقضات تظل دالة عليها، كاشفة عن تفاصيلها بصرف النظر عن قياس السالب والموجب منها، ذلك أنها تنتهى إلى إثراء الموقف حين تعمد إلى تحليله من كل جوانبه إذا حكَّمنا فى ذلك طبيعة الإبداع لدى الشاعر قبل أى اعتبار آخر.

[٥]

الأطـر الوظيفية

ويبقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق فى إيجاد رؤية نقدية متكاملة تأتى على استكشاف كل عناصر الإبداع فى العمل الفني، مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى ربما تغرق فى مثاليتها، ومع هذا لا يحسن أن نستنفد طاقتنا أمام الأحلام والرؤى والآمال والمثل، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند حد إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تؤكد معنى الأصالة، وتحرص عليه وعليها، وتأخذ بما يضمها إلى وجوب حمايتها، وتنأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد، وهنا يجب ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقدم، بل يحسن هنا أيضًا أن نستعين بما انتهى إليه " ستانلى هايمن " فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) حين خلص إلى موقفَيْن للناقد : أحدهما مثالى والآخر واقعي، وإن كان (ستانلى هايمن) نفسه قد بدا شديد الحرص فى رؤيته للموقفَيْن كليهما حين راح يستخلص منهما بعض ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد، حيث يرجح الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (ادموند ولسن)، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز)، وكذا باستغلال اهتمام (إليوت) بأن يخلق للأدب موروثًا جامعًا ـ أيضًا ـ بين الشعر والنقد، كما يُدخل فى هذا المركز بعض النظريات فى التحليل النفسي، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولاين سبيرجن) فى إيجاد (عناقيد للصور) التى اتخذت منها صورًا شعرية ذات مغزى شعرى مهم، كما فعل (أرمسترونج)، وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور)، ثم محاولة

كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون)، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)[1].

على أن هايمن حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة فهو لا يشكلها من منطق فوضوى يتوقف عند مجرد الجمع بينها بوصفها ركامًا فكريًا غير متناسق، بل يشترط لهذا التكامل أن يتجلّى بشكل عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم، بحيث تنعكس فيه الانفعالية الاجتماعية وتتجلّى مقاييس الجمال فى الصياغة الفنية. فعلى الناقد ـ طبقًا لهذا التصوُّر الحالم ـ أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها، وأن ينتهى بنا إلى مصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة، وأن يُوجد لها مكانًا فى الموروث الأدبي، بشرط ألا يفسد طبيعة العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلاً، على نحو ما نجده ـ كثيرًا ـ فى تراثنا النقدى لدى ناقد مثل الآمدى فى موازنته، أو أبى هلال فى صناعتَيْه، أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير، أو فى شعره وشعرائه، فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء وقرناؤهم ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين حركة الفن وبين آثار معاصرة له أو سابقة عليه، تظل داخلة فى إطار الموروث، أو خارجة عنه أو مجدِّدة فيه، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكِّنه من أن يحللها تحليلاً وافيًا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها، أو ظروفها وتفاعلها مع عصرها وواقعها، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسمانى وعاداته السلوكية ومنظومة القيم الإنسانية الحاكمة لأخلاقياته.

سيجد الناقد ـ آنذاك ـ مصادر الشعبية ومثيلاتها، ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبي، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات عامة أو خصائص جماهيرية، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر

(١) يراجع تفاصيل الموقف فى كتاب ستانلى هايمن، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة.

البدائية، أو يفسرها نفسيًا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح (العقدة) أو (الكبت) أو التسامي، أو التعويض، أو غيرها، وسيرى فيها ـ بالضرورة ـ تعبيرًا عن " نموذج أعلى " قد يمثل جانبًا من التجربة الجماعية، أو يبدو تعبيرًا عن ظواهر سلوكية أو عصبية، أو تعبيرًا عن شخصية مؤلفها أو كيانه الخلقى فى سلك الجماعة.

وسيكشف الناقد ـ بهذه الرؤى ـ نظام القصيدة من خلال ما أسماه " عناقيد الصور " المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريًا، ومن خلال تحليل مبناها الذى يمثل شعيرة نفسية لها دلالتها وعمقها، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرًا اجتماعيًا تنعكس فيه طبقة صاحبها، وتتكشف منزلته الاجتماعية، وتعلم الطبيعة النوعية لحرفته، وإذا هو يحللها بالنظر إلى العلاقات الإنتاجية فى عصره وبيئته، وكذلك من خلال أجواء الأفكار التى تتجاوز العلاقات الإنتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر، وسيتحدث ـ بالضرورة ـ عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة، أو تقرِّرها أو تصدر عنها، وبذا تستوقفه النزعة الموجهة، أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين المحتوى، وقد يتحدث الناقد عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة إذ ربما تدخل فيها مسائل فلسفية، أو أخلاقية، مثل المعتقدات والأفكار التى تعكسها القيم التى تؤكدها، ذلك أن علاقاتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ يظل أمرًا مهمًا له دلالته وخطره، وكذا علاقاتها بالقرائن الحضارية، ليخلص من كل هذا إلى وضع القصيدة فى مكانها الطبيعى من آثار صاحبها من كل زاوية، وكأنه يواجه مشكلة الظروف التى وُلدت فيها القصيدة، ويتحدث عن الملامح المتفرِّدة فى أسلوبها، وما تعكسه من فكره وشخصيته بشكل متميز، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق، وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال، وقوة الغاية نفسها، أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة.

وليس علينا أن نتوقف طويلاً أمام مناطق الإحباط التى انتهى إليها (ستانلى هايمن) حين صور كل ما قاله على أن مجرد (شقشقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معًا، وعليه ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان "[1].

بل يحسن أن نظل ساعين وراء تلك الرؤى المثالية التى قد ترهق الناقد وتكد ذهنه، ولكنه الإرهاق الذى يثرى الحركة الأدبية ويزيدها حيوية ونشاطًا، وكذا يزيد عالمنا الفنى عمقًا وأصالة، فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام، وكأن المبدع متهم دائمًا؛ ذلك أن تلك الأحكام سرعان ما تفقد قيمتها وتفرغ من معناها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذًا بالنظرة الأحادية لمصادر فنه، واكتفاء بالموقف الجزئى فى تصوير تجربته، وعليه يجب أيضًا أن نأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكري، إذ ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر، أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن[2] ذلك أن هناك أدوات كثيرة لابد أن يُلم بها المبدع، وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النوعي، وذلك أن عجلة العصر، وسرعة إيقاع الحياة، وزحامها بالأحكام لابد أن يطرح جانبًا ويلقى ظلالاً فى مواقف النقد والإبداع، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والرويَّة والجد فى تأمل أبعاد العمل الفنى من كل جوانبه، على النحو الذى قد نجد له نظائر فى مساق المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه، وبما سجله من لمحات يحوِّرها تركيزه على هذا الكد الذهنى مدخلاً من مداخل الإدب والنقد معًا، أى لطرفَى الحياة الأدبية جميعًا، وهو ما عرض له فى دراساته ـ كما قلنا ـ حول ابن الرومي، والحسن بن هانئ، وعمر بن أبى ربيعة، وغيرها من دراسات

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/ ٢٤٥ وما بعدها.

(٢) يراجع فى هذا دراسة ارنست فيشر حول " ضرورة الفن "، دراسة هاوزر حول " تاريخ الفن "، ودراسة ديفيد ديتشس حول " مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ".

للشخصيات الأدبية أو الظواهر، بما لا يتجاهل ـ لحظة ما ـ طبيعة الفن فى دراسة جماليات النص الشعري، وهو المنهج الذى يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعي، وبين تأمل التشكيل الداخلى للغة والنص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتي، إلى جانب التأريخ له، وتحديد الأعماق المعرفية التى تكشف فلسفة المبدع وجوهر الإبداع.

ويبقى مُلِحًّا أن نتأمل ـ طويلاً ـ تلك النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدى الهادئ، بعيدًا عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط بمنطق الأحكام، مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبولة، لأنها إنما تسئ إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد إذا اقتصر الأمر على الحوارات النظرية وأعقبها فشل فى التطبيق على النص أيًا كانت طبيعة النص أو صورة الفشل.

لعل أصحاب هذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظري، أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعَّال فى إيجاد رصيد نقدى متميز يمكن تحليله وتأمله، والأخذ بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقفتنا بارزة عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثى والحس الحضارى معًا فى لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسى بينهما، وبشرط أن يكتمل الاتساق بين النظر والتطبيق.

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صورة الناقد شخصًا هادئًا متزنًا، لا يفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الأدوات، بقدر ما يصدر عنها فى التعرُّف على أى أثر أدبى من خلال مبدعه، وعصره ومجتمعه وتراثه، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى فى فترات حرجة من تاريخنا الأدبى على النحو الذى قد يلقانا ـ مثلاً ـ فى إصدار الأحكام حول شعر حسان ـ مثلاً ـ وما شابه من حوار خمرى فى عصر صدر الإسلام، وكأن النقد تناسى أو تجاهل ـ أو لعله تغافل ـ عما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة، أو الكشف اللاشعورى ـ فى الأغلب ـ مما يصور لحظة من

لحظات ذلك المدّ الشعورى عما يعتلج فى وجدانه، وما يجرى فى مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أبيَنَها جميعًا وأهمها فى ساحة الموروث والإبداع.

لسنا ندعو بذلك إلى منهج " فرويدى " يقذف بنا بعيدًا إلى أعماق اللاشعور، أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى عرضها الشاعر، ويدرسها النقاد باعتبار ما فى تلك الصور من توافق وتميز فى آن واحد، ذلك أن " عناقيد الصور " قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر، ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء، حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى، وهو ما قد نجد له نظيرًا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من سلطة المدرسة الجاهلية المتقدمة من (أوْس بن حجر) و(الطفيل الغنوي) و(بشامة بن الغدير) وزهير، وكعب، والحطيئة، والممتدة عبر جميل وكثيرٍ وهدبة وذى الرمة وجرير والفرزدق، والمنتهية أمام ضغوط مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومي، فى موازاة مدرسة المحافظين من أمثال مروان بن أبى حفصة والبحتري، ومن سار على نهجهما من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى فى رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبى تمام فى مقولة : " على نحتُ القوافى من مقاطعها ... "، ثم بدا مختلفًا معه ـ تمامًا ـ على مستوى المسلك الفنى فى قوله :

كلفتُمونا حدودَ منطقكم	والشعر يُغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلـ	ـهَجُ بالمنطق ما نوعُه وما سببه؟
والشعر لمحٌ تكفى إشارته	وليس بالهذر طُولّت خطبه !

فلم يكن الشاعر متناقضًا مع نفسه، بقدر ما بدا متسقًا معها عبر محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناءً على اختيار دقيق، وطبقًا لنظرية بدا شديد الاقتناع بها

عما قد يُكبِّل صورة الاختيار فى الفن ككل، ألم يكن العمل الفنى ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التى يطرحها الواقع، ثم يأتى الفنان ليجعلها محورًا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟

تبدو الدراسة التعميمية السريعة ـ بهذا المعيار ـ ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية، وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحنى التاريخ، وواقع العصر، وسيرة الأديب ومستواه المعرفي، وجدله مع كل ما حوله ومَنْ حوله، ومنها جميعًا ينطلق الإبداع إلى الآفاق الجمالية الخاصة بتحليل العلائق الداخلية للنص.

أليس من الأجدى للحركة الأدبية فى إطار قراءة تلك الأصول المتعددة أن تتخلى عن تلك (القعقعة) التى تدَّعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم، بما قد يزج بنا فى تيهٍ نقدى قد لا نطمئن إلى صحة مساره حتى نهاياته، وربما لا نضمن له نجاحًا، بدليل سرعة الفشل الذى قد يأتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها، فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شمسها بالأفول حتى فى عالمها التاريخي، وما بالنا نصفق لها حماسًا وانفعالاً وننسى الثوابت من الأصول على خطر دلالتها وأهميتها ؟!

أليس من الأجدى أيضًا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن الاستغراق فى تلك الطلاسم، أو الوقوع فى خضم ذلك الغموض المفتعل الذى قد يخيم على النص من خلال ناقده، فإذا كان النص أصلاً غامضًا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضًا فى عالم سيطر عليه الزحام وركام الرموز والشفرات إلى هذه الدرجة ؟

ومع طرح هذا التصُّور النقدى ـ المبدئى ـ فنحن لا نستسلم لانتكاسة الفكر، ولا نستكين للردة الثقافية التى قد تسهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه، ولا نرحب بذلك العقوق الآثم الذى قد يسقط التراث تحت دعاوى التجديد من فراغ،

وكأنها سيطرت عليها الرعونة أو غلبه منطق الطيش، بل الأجدى أن نرحب بصناعة تلك المزاوجة السعيدة الهادئة بين كل الملامح النقدية ـ على بساطتها ووضوحها ـ بعيدًا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعًا للإيقاع السريع، أو أملاً فى التجاوُز عبر سباق زحام الحياة .. بل لابد أن يبدو هذا الجرى محكومًا برويَّة صاحبه وحكمته أيضًا فى منطقة الاختيار، ثم فى عالم الجمال حال صياغة العمل الفني.

من هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة إعادة القراءة، بل نلحُّ على تعدُّد القراءات لتراثنا القديم إبداعًا كان أو نقدًا، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم فى تعميق تلك المحاولات التى عرض منها جانبًا الدكتور مصطفى ناصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم، وما نهض به صلاح عبدالصبور فى قراءته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم ـ أيضًا ـ وكذا كان ما صنعه الدكتور النويهى فى الشعر الجاهلى ومنهج تقويمه، وغيرها كثير من الدراسات التى فتحت آفاقًا جديدة من خلال التقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور، تتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب بوصفها قضايا إنسانية، إلى جانب القضايا الموضوعية التى تمس تاريخ الشعوب، أو تكشف أرصدتها من العلوم، ومن ثم يظل الاقتراح قائمًا أمام الناقد ودارس الأدب فى أن يتحاور من جديد حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل فى مناهج الدراسة الأدبية، والدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب، أو الدكتور شوقى ضيف فى البحث الأدبي، أو الدكتور يوسف خليف فى مناهج البحث الأدبي، أو صاحب الدراسة عن منهجية البحث الأدبى ومداخل التفكير العلمي، فلعل المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبي، لا يجدر بنا أن نشوهه بأحكامنا، بقدر ما يجب أولاً أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه.

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضًا عن بقية الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقًا لظروف إبداعها، أو طبيعة الأنماط الاجتماعية الدافعة إليها، تلك التى صاغتها

وارتبطت بها، على أن يظل واردًا فى اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط من معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجده فى فن المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذى وجُد مع الإنسان منذ أقدم عصوره، ثم تعددت صوره ـ أى الصراع ـ بين أعماق الذات البشرية مع ما هو خارجها، وكأنه يوازى الشعر فى ذاتيته، لتظل بقية فنون الرواية أو القصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقاع حياة جديدة لها ظروفها، ومشكلاتها، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ومستجداتها، ولها أيضًا أساليب صياغتها ضمن الفنون الجميلة، وبذا تظل الأداة عنصرًا جامعًا بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرِّب ـ بل يوحِّد ـ بينها، بل ربما التقت ـ أيضًا ـ فى منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها ومداخلها، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد فيشمل كل ملامح حركتنا الأدبية فى كل الفنون ضمانًا لأصالتها، وحماية لها من الزيف، وخوفًا عليها من الضياع فى زحام النزّهات النقدية حين تفتقد الأدوات والآليات فتسقط معها القدرة الفذة على النقد الصحيح.

الفصل الثاني
مرتكزات فن المعارضة الشعرية

١- المعارضة الشعرية وأصول الحركة الأدبية.

٢- المقومات والضرورات.

أ - مقتضيات الدرس.

ب - مستويات المعالجة.

جـ - السمات الفارقة والجامعة.

[١]

المعارضة الشعرية وأصول الحركة الأدبية

لعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجًا بين التراث والتجديد، ضمانًا لاستمرارية التواصل الفكرى بين الشعراء، وتأكيدًا لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث، ومحاولة الإضافة إليه، والابتكار فى صوره المعرفية المطروقة، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم، وإثبات وجود " الأنا" المبدعة، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجًا لتفاعلها مع واقعها، أو حتى فى توحدها معه، ولعلها تُمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص - أصلاً - وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغيره من المعارضات الشعرية، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شيء حول أى من النصَّيْن حتى لا يجور على أحدهما لصالح الآخر.

وربما ازداد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكًا لطبائع الفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع، أو بين الأُسُس الأوُلى وما أضيف إليها، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند طبيعة الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العَمَليْن أو ترصد مناطق الجمود والنمطية، أو محاور الابتكار والإضافة بين الشاعرَيْن المتعارضين؛ الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج المعارضات الشعرية التى تتعلق بجوهر التواصل الحتمى من منطلق الإعجاب بالقديم، والتصريح بهذا الإعجاب، وتسجيل الشغف به فى أى من تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثر التراثي، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسمًا مشتركًا بين الشعراء، وتدخل ضمن

نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر، دون وقوف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال، ذلك أن المادة التراثية ـ بهذا الشكل ـ تظل سمة مشتركة لا نعرف لها حدودًا، وإذا عرفناها لا نستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التى ينبغى أن تتجاوز فكرتها عالم البيت الواحد، أو الأبيات القليلة التى تحتوى تلك المعانى المشتركة، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع، أو سقط منها اسم الشاعر، لتدور فى مجال جماهيرى عام تصبح فيه مطروحة لكل من يعيد تصويرها على طريقة الجاحظ فى مقولته المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والأعجمى والبدوى والحضري، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير، وحسن الصياغة، والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبله كشاعر، أو على منهج الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعًا لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها، وهنا يتحول الفن إلى اختيار لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلاً من قبل.

يبقى للشاعر ـ إذن ـ أن يأخذ من هذا التراث من منظور " التناص " معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث فى بوتقة جديدة تصدر باسمه، وباسم عصره، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها فى ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه فى (لا وعيه) لتظل جزءًا لا شعوريًا، وهى ـ آنذاك ـ تظل ملكًا له وحقًا مباحًا، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة، وكشف مقومات الابتكار، على نحو ما نراه ـ على سبيل المثال ـ فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالديَيْن)، إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها، كما هو فى شروح المعلقات، أو الأصمعيات، أو جمهرة أشعار العرب وغيرها من المصنفات الشعرية والنثرية.

أضف إلى ذلك طبيعة زحام المواقف الأدبية الذى طرحته مصادرنا النقدية القديمة فى حوارها المتكرر حول البيت الشعري، والإعجاب به كوحدة فنية،

والبحث عن سيرورته، وتتبع أصدائه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء. وهى ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية ـ إلى حد كبير ـ على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء، أو المرزبانى فى الموشح أو الحصرى فى زهر الآداب، أو المبرد فى الكامل، أو ابن عبدربه فى العقد الفريد، أو فى الموازنة بين الطائيَيْن للآمدي، أو غيرها من المصادر التى أفادت من هذا التراث الأدبى وأفادته بما رصدته من مادته، وما استكشفته من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء، وإن لم تشغل ـ بالقطع ـ بتحليل أحجام الأصول أو مستوى الإضافات بقدر ما شغلت بخطأ أساسى تردَّد فيها حول منطق تقويم البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع، ومن ثم عُدَّ البيت الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها أو عليهما معًا، فإذا بنا أمام أشهر بيت قالته العرب فى المدح ! أو غيره من موضوعات .. وإذا بنا أمام أفضل الشعراء (النابغة إذا رهب، أو امرؤ القيس إذا رغب ..) أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز حدود الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المطلقة، وألا تصدر عنها، وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده، وهو نفسه ذلك الفرق بين صيغة التفرُّد وصيغة السبق الفني، ولاشك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لا بذلك التفرُّد.

من هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طَرْق جديد، وتناول متجدد، باعتباره مجالاً خصبًا لضمان هذا التواصل، ونموذجًا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ، أو السرقات الأدبية، فلهذا وتلك مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الكبرى كما طرحتها الاجتهادات النقدية التى يمكن تلمُّسها فى دراسات متعددة لإحسان عباس، وطه إبراهيم، وغنيمى هلال، ومصطفى هدارة وغيرهم، إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه، والتى جمعت من خلالها

بعض المصادر فكرة أصحابها كما صنع حازم القرطاجنى مع السرقات الأدبية من خلال رؤيته لمقاييس الإجادة والتميُّز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى (العُقْم) التى تظل ملكًا خاصًا لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء.

وعلى هذا يظل موضوع (المعارضة) مفارقًا لكل هذه الاتجاهات مفارقته لفكرة النقيضة الأموية القديمة، تلك التى التزمت بشروط واضحة تعد ضربًا من المعارضة، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب، ولكنها قد تضِّيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معيَّن له ظروف إبداعه، وجمهور إنشاده، وأسواقه الأدبية الخاصة، ومقومات فنية محددة، ووظائف تُلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظلُّ له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية، ويتحول الهجاء بعدها إلى نماذج سياسية تتجاوز فكرة العصبية القبلية والأحساب والأنساب، إلى صراعات بين العرب والعجم، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعوبى الذى خرج من عباءة العصر الجديد كاشفًا عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتها الهجائية الأموية فى صورة " النقيضة "، أو ما سبقها من نقائض مبكرة فى عصر صدر الإسلام، أو ما بدا منها من محاولات عارضة منذ الجاهلية.

واستكمالاً لصورة النقيضة قد نجد لها امتدادًا فى محاولة لاحيائها على المستوى الفردي، على غرار ذلك النمط الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز، وإن اختفت بينهما صورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريبًا، ولكن تميما قصد إلى إفحام نظم ابن المعتز، فبدت النقيضة لديه ضربًا من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعَين حاكِمَيْن، كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سُنِّى وشيعي، خاصة أنها صدرت عن أميرَيْن يضمنان لها التكافؤ، كما كان الحال لدى فحول النقيضة الأموية من قبل.

من هنا تظل (النقيضة) محتفظة بكيانها المتميز بوصفها فنًا من فنون المباريات الأدبية، أو صورة من صور الأدب العدوانى التهكمى الساخر، أو إحدى تراجم

الصراع السياسي، وهو ما يبعدها عن حدود (المعارضات الشعرية) التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب، لا الخصومة أو العداء أو الصراع .. كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تجاوزها الرغبة فى إفحام المعارض، أو إظهار ضعف شعره، أو إهدار مكانته، أو النيل من قصيدته، أو تحقير شأنه، أو ضمان إفحامه باعتباره خصمًا يدور فى فلك الهجاء والفخر وما يلفهما من مبالغات.

تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغة التداول بين الشعراء، على النحو الذى تحكيه لنا الأخبار والمرويات، على ما قد يدور بين الشاعرَيْن فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النَّظم على البديهة والارتجال، وكأن هذه المنطقة ـ منطقة البديهة ـ تظل أساسًا جامعًا لصيغ ذلك التباري، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التى تترسَّخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب فى صيغ المعالجة بكل أبعادها.

وعلى غرار الارتجال ـ أيضًا ـ قد تردُ صور من (الرسائل الشعرية) المتبادلة بين الشعراء، وهذه يمكن أن يسير بعضها فى إطار المعارضات إذا ما توحدَّت بين الشاعرَيْن الأطُر الشكلية للقصيدة، أو تشابهت التجارب، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنهما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعري، سواء فى ذلك إذا كان متناقضين فى عالم الهجاء، أو خرجت الرسائل المتبادلة بينهما إلى موضوعات أخرى، ولعل شاعر الرسائل ـ بهذا الشكل ـ يقترب إلى حد بعيد مما رصد فى دواوين الشعر العربى من شعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران، أو يصبح النظم أساسًا للتراشق الفنى بينهما، وإن دققنا فهو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع تلك الأندية وشيوع كثرة منها فى العصر العباسى بصفة خاصة.

كما ظهر أيضًا فن " المطارحات " أو " المساجلات " وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية، ذلك أن المطارحة غالبًا ما تستهدف

الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين، حيث يزدحم عالمهم بالبحث عن الحجج والأدلة والبراهين، ويظل مسيطرًا على ذاكرة الشاعر النَّيْلُ من خصمه، فهى أقرب إلى عالم الخصومة، مما يقربها ـ بصورة أعمق ـ من فن النقيضة الأموية.

فإذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجها أصلاً من باب الأخذ أو عالم السرقات، أو من مجرد استمرارها كضرب من ضروب التأثر التراثى الذى يصحبه شيء من مسخ أو بعض من تشويه للأعمال الأولى، فقد ظلت لها مقوماتها أو أصولُها المتميزة، وكذلك تظل لها دلالتها الخاصة سواء على الصعيد النفسى لدى الشاعرَيْن المتعارضين، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين، إذ ربما ظهرت انعكاسات الرغبة فى المعارضة صريحة لدى الشاعر، على النحو الذى عرضه شوقى ـ مثلاً ـ حين اتخذ من البحترى له سميرًا ونديمًا ـ على المجاز ـ ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبررًا واضحًا لمعارضته إياه فى قوله فى السينية :

وعــظَ " الــبحتريَّ " إيــوانُ كــسرى   وشـفَتْنى القصورُ من (عَبْدِ شمس)

وعند غير شوقى سنجد المسألة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رفيعة لم يغب فيها حضور المُتقدم عن العالم الإبداعى لدى المتأخر من الشعراء، ولا يشترط فيها ـ حينئذ ـ عنصر المعاصرة، ولا يتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة، بقدر ما يبدو الموقف مطروحًا من منطلق هذا المنظور النفسى للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التى عاشها الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التى سُبق إليها، حيث يجد نفسه مدفوعًا إلى صاحبها، مشدودًا إلى شعره، يستلهم معانيه وأفكاره، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهامًا له بالسطو أو السرقة، أو الفناء فى ذلك الآخر، أو الاستعباد فى سياق تجاربه التى مازالت تحتفظ بصدقها وتفردها وحرارتها.

والثانى : يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملُّكه لهذا التراث الذى ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل، فله أن يقتبس ويُضمِّن، وله أن يعارض ويحاكى إشباعًا للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد (أصالة الانتماء وابتكار الذات وتجليات الإبداع الفردى والمواهب الشخصية).

وقد حاول المرحوم الأستاذ أحمد (الشايب) وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من واقع هذين المنطقين ـ بالتحديد ـ فى حواره حول فن المعارضة فى الشعر، تلك التى يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة فى موضوع (ما) من أى بحر وقافية، فيأتى الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة فى منهجها وصياغتها، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفى موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصًا على أن يتعلق بالأولى فى درجته الفنية، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبِّه، ودون أن يكون فخره صريحًا علانية .. فالمعارِض يقف من صاحبه موقف المقلِّد المعجب أو المعترف ببراعته، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء، وليس هذا الانتساب القبيح، وإن اتفقتا فى وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبًا، وفى أنهما فنًّا المنافسة والمبارزة بوجه عام[1].

فإذا أضفنا إلى هذا التحديد طبيعة الامتداد التاريخى للفن بها لا يرفض الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات، استطعنا تبريرها حتى فى غير الشعر، إذ نجد منها ضروبًا أخرى مطروحة فى فن النثر، على النحو الذى يلهج به أصحاب (المقامات) ابتداء من فترة ظهورها لدى الرواد منذ بديع الزمان الهمذاني، إلى من تتلمذ عليه فيها، على طريقة الحريري، إلى ما شاع منها مع توالى عصور الأدب من بعده، فلم يكد يخرج عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول، ولم يجد المعارض حرجًا فى أن يلجأ إلى باب المقامة من نفس المنطق الذى نراه واردًا لدى البديع نفسه.

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا فى دراسة نماذج المعارضة، وهى ما تفرض علينا

---

(١) يراجع تاريخ النقائض للأستاذ أحمد الشايب، ٦ وما بعدها.

تعميق بعض الحوارات النقدية السابقة، إذ يبدو مُلِحًا - منذ البداية - ضرورة البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر حفزًا إلى البحث والتنقيب فى موروثه قبل الإبداع ابتداءً، سعيًا إلى محاولة لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته، وتأمل صور جدله معه منذ الاختيار إلى الصياغة، إلى التأثير فيه، وهذه الزاوية تكملها صورة الحدث التاريخي، خاصة حين يترك صدىً بارزًا لا يكاد يسقط من ذاكرة الشاعر، وكأنما حفر فى وجدانه، سواء بدا لنا هذا التاريخ فى حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه، أو من خلال مجتمعه فى اتساع مجال تلك التجارب، وبذا تستكمل الصورة من خلال تشريح ذلك الواقع الاجتماعى الذى يلتحم بدقة مع الظرف التاريخى التحامه بالشاعر ذاته حتى يظل جزءًا منه لا يكاد يتجزأ، أو ينفصم عنه بحال.

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخصنا من تجارب الشعراء وطبائع عصورهم، وأذواق جمهورهم، مع طبيعة الإدراك الأدبى لمدلول المعارضة فى سياق البيئة الفكرية للشاعر قبل اقتحام منطقة الدرس الواعى لأصداء حس فى حس آخر، أو حتى فى عبقرية أخرى، أو إدراك ووجدان فى إدراك ووجدان آخَرَيْن، بصرف النظر عن المساحات الزمنية التى قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرَيْن المتعارضَيْن، وتبدو المكتبة العربية فى حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس الذى لا يمكن أن يفى بها مثل هذا البحث، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذى سبقته إليه محاولات أخرى يسهل تلمُّسها فى دراسة الدكتور زكى مبارك فى الموازنة بين الشعراء، وإن كان الأمر مازال فى حاجة إلى معاودة درس بعيدًا عن ذوبان الناقد فى شعر هذا الشاعر أو ذاك أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد لنفسه وشخصيته وتعامله بحواس الشاعر - موضوع درسه - وتأمل خطرات النفس ولفتات القلب لدى كل شاعر[1].

(١) الموازنة بين الشعراء (زكى مبارك).

فلعل هذه المحاولات تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد فى الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف (عناقيد الصور) وعناصر المعارضة من خلال درس تحليلى موضوعى لأوجه الالتقاء أو التباعد بين الشاعرَيْن، وتفسير الظاهرة طبقًا لمقاييس الإبداع المختلفة، وكذا لتجانس التجارب عبر تنوُّع حركة العصر الأدبى ذاته، من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلي، أو ـ بمعنى أدق ـ أن يظل هذا الدرس بعيدًا عن منهجها، لعله بذلك يضيف إليها بعدًا خاصًا، أو أبعادًا جديدة تستحق التسجيل، إلا فَقَدَ الدرس أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سُبق إليه، فبدا له معارضًا أو منه مقتبسًا، وأحسب أن باحثًا لا يستريح إلى مثل هذا فى بحثه، ولا يجب أن يتخذ منه مبررًا لدراسته، بل تظل الرغبة فى الدرس دافعًا إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء حال عرضها على المفاهيم النقدية المحددة لفكرة المعارضة ذاتها؛ وبعيدًا عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى ـ أحيانًا ـ إلى كشف معالم التأثير والتأثر، أو كشف صيغ التفاعل بين عصور أدبية محددة، كما فعل الدكتور عزيز فهمى ـ مثلاً ـ فى دراسته حول الموازنة بين الشعر فى العصرَيْن الأموى والعباسي[1] فبدت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص، وكيف ترد الأشباه جامعة بين الأموية والعباسية، ولا علاقة لها بالدراسات المقارنة أو الموازانات النقدية، أو نحو ما فعله الأستاذ (عباس حسن) فى موازنته بين المتنبى وشوقى فى إطار رؤية محددة سيطر عليه فيها الحس اللغوى قاصدًا إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقى من منطلق البحث فى مواد تراثه، ومحاولة كشف أسلوبه فى استيعابه، لا فى إطار المعارضات الشعرية التى تستوقفنا فى القصيدة كاملة، بل تظل الدراسة أقرب ما تكون إلى التناول الجزئى للأبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة، فى إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية[2].

---

(١) وقد أعطاها عنوان " المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول ".
(٢) الموازنة بين المتنبى وشوقي.

ثم تأتى دراسة خاصة بتاريخ المعارضات فى الشعر[1] لم تبعد كثيرًا فى منهجها عن أسلوب الجمع لكمٍّ هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة، دون الالتزام بتتبع خط منهجى واضح يحدد للمعارضة معناها الاصطلاحى الذى يضبط ما يدخل فى إطارها من قصائد، حيث تظل تلك الحدود المتوقعة بمثابة حارس يحمى الفكرة ذاتها، ويؤدى إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية، وتشارك الشعراء عبر لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى. وهو ما يزداد تأكيدًا من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التى تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصِّي، ومنها ـ أى هذه النصوص ـ ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعًا لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة، على نحو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير، والتى عرفت " بالبردة " من معارضات تلتها منذ عصر بنى أمية، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى " البوصيرى " أو "شوقي" أو غيرهما على امتداد تاريخ الحركة الأدبية، ويكفى أن نتوقف سريعًا عند بعض منها ـ على سبيل المثال ـ لمجرد الإشارة لا الدراسة، وذلك لكثرتها المتميزة، ومنها[2] :

معارضة الأخطل للامية كعب، وهى معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة مع التنبُّه ـ بالطبع ـ إلى نصرانية الأخطل التغلبى :

بانـت سـعاد ففـى العيـنين ملمـول　　　مـن حبها وصـحيح الجسم مخبول

ومعارضة محمد بن أبى العباسى الأبيوردى (ت ٥٠٧هـ) ومطلع لاميته :

خـاض الدُّجـىَ ورواق الليل مـسدولُ　　　نجـدى بـرقٍ بـنارِ الحـب موصـول

ومعارضة الزمخشرى (ت ٥٣٨هـ) :

أضـاءَ لى باللِّـوى والقلـبُ متـبولُ　　　وأنت عـن كـل ما قدمتَ مسئول ؟

---

(١) تاريخ المعارضات فى الشعر العربى (محمد قاسم).

(٢) يمكن الرجوع إلى تحليلها فى كتاب " أشكال الصراع فى القصيدة العربية "، ج٣ العصر الأموي.

ومعارضة ابن نباته المصرى (ت ٧٦٨هـ) ومطلعها :

مــا الطـرف بعــدكمُ بالـنوم مكحــولُ   وأنـت عـن كـل مـا قـدمت مـسئول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠هـ) :

بانــت ســعادُ فعَقــدُ الــصبر محلــولُ   والدمعُ فى صفحات الخدِّ مبذول

ومعارضة الفيروزابادى (ت ٨١٧هـ) ومطلعها :

هــل حـبلُ عـزَّةَ بعـد البَـيْن موصــولُ   أو بـارقُ الوَصْـل بعـد البَيْن مأمول

ومعارضة القلقشندى المصرى (ت ٨٢١هـ) ومطلعها :

سـيفُ العـيونُ علـى العُـشَّاق مـسلولُ   وصـارمُ اللحـظ مـسنونٌ ومـصقول

وبذا تظل المعارضات شديدة الصراحة والوضوح فى موقفها من لامية كعب، حيث لم يجد فيها الشعراء ما يحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك، ولذا تزاحموا على التصريح بالمعارضات على حد تعبير ابن سيِّد الناس العمرى إذ سمَّى قصيدته" عُدة المعاد فى عروض بانت سعاد " ومطلعها :

قلبــى بكــم يــا أهَــيْلَ الحــى مأهــولُ   وحـبلُه بأمانــى الوصــل موصــول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (ت٦٨٣هـ) إذ سمى قصيدته " المَوْرد العَذْب فى معارضة قصيدة كعب "، ومطلعها :

لا تعــذُلاه فمــا ذوُ الحــب معــذول   العقــل مُخْتَــبلٌ والقلــب متــبولُ

ومعارضة الفيروزابادى التى أسماها " زاد المعاد فى معارضة بانت سعاد " وسبق أن سجلنا مطلعها، على ما يبدو ـ بداهة ـ فى اختيار أى من تلك المسميات من قبيل التبرُّك بها، أو التفاءل بالإقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوي،

سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب، أم استقرت عند محور مقدمتها التى عرفت بها " بانت سعاد ".

وليس ثمة ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذى يعارض قصيدته، وكأنما بدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب ـ بالذات ـ على ذلك النحو الذى جنح إليه الإمام البوصيرى حين صرح بمثل بهذا الإعجاب فى قوله :

ومـا عَلَـى قَـوْل كعـب أن تـوازنَه	فـربما وازن الـدُرَّ المثاقـيلُ
وهـل تُعادلُـهُ حُـسْنًا ومـنطقُها	عن منطق العَرَب العَرْباء معدول
وحـيث كُـنَّا معـا نرمِـى إلى غَـرَض	فحـبَّذا ناضَـلٌ مـنَّا ومنـضُول

بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضًا لمنهج كعب حتى فى تصويره غزوات رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومواقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين، وكأنه شاء أن يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين، ليقول البوصيري:

قومٌ هـم فـى الوغـى مـن خـوف ربهـم	حسنُ ابتلاء وفى الطاعات تبتيلُ
كـأنهم فـى محاريـبٍ ملائكـةٌ	وفـى حـروب أعـاديهم رآبـيلُ

وقد قارب الشاعر المعارِض الشاعر المعارَض حتى فى مفردات معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعة المهاجرين أيضًا (على غرار ما جاء فى منظومة كعب فى خصوصية مدحه للمهاجرين) :

فـى فتـيةٍ مـن قُـريش قـال قائلـهم	بـبطن مكـةَ لمـا أسـلموا : زولـوا
زالـوا فمـا زالَ أنكـاسٌ ولا كُـشفٌ	عـند اللقـاءِ ولا مـيلٌ معاذيـل
شُـمُّ العـرانِين أبطـالٌ لبوسـهمٌ	مـن نَسْج داوودَ فى الهَيْجا سرابيل
لا يفـرحونَ إذا نالَـتْ رمـاحُهم	قـومًا وليـسُوا مجازيعًـا إذا نِـيلوا

ثم يشتد حرص البوصيرى على إثراء هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه فى (بردته) كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة العارضة وفتن الدنيا الزائفة :

إلى متَــى أنــت باللّــذات مــشغولُ   وأنت عـن كل ما قدمتَ مسئول ؟

وعلى هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حُبِّ التوقف عند الصورة الجزئية تجد ابن الساعاتى يعارض كعبًا حتى فى انتظاره العفو من رسول الله صلى الله عليه وسلم على الرغم من اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح حيث يقول :

وكــيف أُخْمِــلُ فــى دُنْــيًا وآخــرةٍ   ومنطقِــى برســول الله مأمــول

على لغة كعب :

نُبِّـــئْتُ أن رســـول الله أوعدَنـــي   والعفـوُ عـند رسـول الله مأمـول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله صلى الله عليه وسلم، حين قال :

إن الرســول لــنور يستــضاءُ بــه   مُهَــنَّدُ مــن ســيوفِ الله مــسلُول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره صلى الله عليه وسلم :

أضـاءَ هَـدْيًا وجُـنْحُ الكُفْـرِ مُعْتِكَـرٌ   ووجـهُ حـقٍّ وسِـتْرُ الـشكِّ مـسَدُوْلُ

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة ـ رضى الله عنهم ـ أيضًا على نهج كعب فيقول :

أسْـدٌ إذا نازلـوا، شُـهْبٌ إذا سَـفَرُوا   لُـدٌّ إذ جادَلـوا، سُـحْبٌ إذاَ سـيلوا
فــلا مفــاريحُ إن نالــتْ رمــاحهمُ   ولا مجازيـعُ فـى البَأسـاءِ إنْ نِـيلوا
العالُمــون بــأن الــنفسَ هَالكــةٌ   يــومًا، وأن قــضاء الله مفعــولُ
فمــا كــواحِدِهم فــى فـضلِه أحَــدٌ   ولا كجِــيلِهم فــى فـضلِهِ جــيلُ

وتتألق أشواقُ الشعراء، وتزداد دوافعهم إلى معارضة البردة، وتتعدد محاولاتهم وتتبارى صور اقترابهم منها، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها، وقد وضعوا فى اعتبارهم نفس المسميات المذكورة آنفًا، أو ما بدا قريبًا منها على نحو ما نجده مثلاً فى :

- شرح محمد صالح السباعى بعنوان : بلوغ المراد على بانت سعاد.
- شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوَقَّاد فى شرح بانت سعاد.
- شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانت سعاد.
- شرح ابن سلطان الهروى : فتح باب الإسعاد فى شرح بانت سعاد.
- شرح محمد حسن المرصفى : القول المراد فى شرح بانت سعاد.
- شرح جلال الدين السيوطى : كنه المراد فى شرح بانت سعاد.

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزابادي، والتبريزي، وابن هشام، وابن دريد، مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح، وتستمر المحاولة، وتتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح فى الوصول إلى أفضل ما يقال حولها، كما يتبدَّى فى كنه المراد أو الجوهر الوقاد، إلى جانب منطق التبرُّك بها على النحو الذى يكشفه باب الإسعاد، وطريق الرشاد، أو بلوغ المراد، وما يشبهها فى غير ذلك من شروح.

ومع هذا التبارى فى المسميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضروبًا أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبدالقادر بن سعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

والجسمُ بعد سعادٍ مُدْنَفٌ وَصِبٌ   (متيمُ إثرهَا لم يُفْدَ مكبول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصرى فى قوله :

قــل للعــواذل مهمــا شــئتُم قولــوا | فلـيس لى بعـدَ مَـنْ أهـواهُ معقـول
نأيــت يــومَ الــنوَّى والدمــع مــسبولُ | (بانـت سـعاد فقلبـى اليوم مَتْبُول)

(متيم إثرها لم يفد مكبول)

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح مؤكد من المبدعين واللغويين على التزاحم على (بردة) كعب بن زهير شرحًا أو تحليلاً، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء، وهو ما حدث له نظير حول (بردة) الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

أمــن تذكُــر جــيرانٍ بــذى ســلم | مـزجتَ دمعًـا جـرى مـن مقلـةٍ بـدم
أمْ هــبَّت الــريحُ مــن تلقــاءِ كاظمــةٍ | وأومضَ البرقُ فى الظلماء من إضمَ

حيث يظل الشاعر دائرًا فى إطار " البردة " متخذًا من كلمة " البردة " ذاتها سبيلاً إلى التقرب بها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقد شاعت أيضًا لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفارض فى مطلع ابن الفارض :

هـل نـارُ ليلـىَ بـدَتْ لـيلاً بـذى سَـلَم | أم بـارقٌ راح فـى الـزوراءِ فـالعَلَم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة، وزحام صورها الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس وسقوطها، ودعوة إلى الزهد والتوبة، وحديث حول مولده صلى الله عليه وسلم ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم، ومن خلالها تبدو (البردة) وقد أصبحت موضعًا يجتذب الشعراء فى العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ أحمد الحملاوى فى قصيدته الذى نظم فى مطلعها :

يـا غافـرَ الـذَّنْب مـن جُـود ومـن كَـرمِ | وقابـلَ الـتَّوب مـن جـانٍ ومُجْتَـرمِ
اقـبَل مَتَابـى واغْفِـرْ مـا جنَـتْهُ يـدي | واستُر عيوبى وباعِدنْى عن الهمِّ

وعلى نهجها أيضًا كانت محاولة البارودى فى (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة)، ومطلعها :

يــا راشــدَ البَــرْق يمِّــمْ دَارَةَ العَلَــم   واحْدُ الغمـامَ إلى حَى بـذى سَـلَم

وعند شوقى مشهورة جدًا بردتُه هنا :

ريـمٌ علـى القَـاع بـين الـبَان والعَلَـم   أحلَّ سفكَ دمى فى الأشهُر الحُرُم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيرًا، أو تخميسًا، أو شرحًا، أو تضمينًا على نحو ما كان مع بردة كعب، ومن خلال نفس الدوافع التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم، ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة مسارات تراثية أو فنية، أو اجتماعية، أو تجديدية فى آن واحد، ولعل ما يزيد الدرس إغراءً ويدفعه إلى السعى وراء هذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت عبر رحلة تراثنا الشعرى القديم، وما بُنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية، ابتداءً من معارضات لشعراء المرحلة الجاهلية، على غرار ما حكاه أبو الفرج بين الشاعر العباسى أبى العتاهية، والشاعر الجاهلى المنخل اليشكري[١]، أو معارضة الراعى النميرى لعمرو بن كلثوم فى معلقته[٢]. وكذا معارضة أبى العتاهية نفسه لكعب بن زهير[٣]. إلى جانب المعارضات النسائية التى سجلها بين هند والخنساء[٤]. أو معارضة عَينية مُتمم بن نويرة وأبى ذؤيب الهذلي[٥] فى الرثاء، أو معارضة البحترى للأسود بن يعفر النهشلي[٦]، أو معارضة مالك بن الريب لعبد

---

(١) الأغانى ٤/ ٦٥.
(٢) ديوان الراعى ٦٣.
(٣) الأغانى ٤/ ٧٠.
(٤) نفسه ٤/ ٢١١.
(٥) الكامل ٤/ ٧٢.
(٦) المفضليات وديوان البحتري.

يغوث بن وقاص الحارثي[1]. لننتقل إلى حقل تاريخى آخر للمعارضات يصبح فيه الشعر العباسى نفسه موضعًا لمعارضات شعراء العصور التالية، على نحو ما نظمه القمم فيه من شعر حماسى بصفة خاصة، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحد المشاعر وتشابهها، فالتقى على مائدتها الشعراء، وإن فُقد بينهم منطق المعاصرة، على النحو الذى تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسي، على طريقة معارضة الشعراء لأبى تمام بصفة خاصة، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية لذى الرمة الشاعر الأموي[2]. لتتزاحم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبى تمام ذاتها[3] من خلال ابن سناء الملك، أو البهاء زهير، أو شهاب الدين محمود، أو ابن القيسراني، إلى شوقى فى العصر الحديث.

ويصبح شعر المتنبى موضوعًا لأشباه تلك المعارضات، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية، فيلقى ترحيبًا من قبل أسامة بن منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهور " واحَرَّ قلباه ... " وكذا جاءت معارضة أسامة لأبى فراس الحمدانى فى " أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر "، إلى غير ذلك من وقفات نفسية قد توحى بتكرار هذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم وبين من عارَضَهُ من شعراء العصور التالية، على النحو الذى يمكن تداركه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضَيْن، وعلى النحو الذى يمكن تبينه بين شخصيَّتى المتنبى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس بتضخم الذات أو توهجها، وما يستدعيه الأمر من إعجاب المتأخر بفن المتقدم، خاصة إذا كان يعيش نفس عقدته، أو بدا قريبًا منها، فيبدو المنطق لدى كل منهما متشابهًا إلى حد بعيد.

وكأن هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد، بل ربما زادت من روابط الشعراء أنفسهم فى العصر الواحد، هذا إذا تعاصر المتعارضان

---

(١) المفضلية ٣٠.

(٢) أشكال الصراع فى القصيدة العربية، ج٣.

(٣) انظر كتابنا " أبو تمام : صوت وأصداء " فى تناول هذه المعارضات.

على النحو الذى قد نجده فى معارضة شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس[1]، وهى تبدو قريبة من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرابط، لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار ما نظمه بعض الشعراء فى معارضاتهم لقصائد لأبى نواس، على طريقة البارودى فى معارضاته، أو ما كان من ابن المعتز فى معارضته للحسين بن الضحاك، أو ما ورد فى معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد، إذ يبدو عالم التجارب جامعًا بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله ملامح التجربة، وتتشابه مقومات الصور، وهو ما يدفع - بالضرورة - إلى تتبع ذلك التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرًا عن ذلك التشابه بين التجربتَيْن، وهى الظاهرة التى جسَّدها (إيقاع) الجندية لدى بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن على غرار ما كان من شعرائنا القدامى، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى رومياته، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته .. بل ربما جمعت المعارضات بين الشرق والغرب على نحو ما كان من موقف ابن دراج القسطلى حين اتخذ من شعر أبى فراس حقلاً لمعارضته، وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالاً يتوقف عنده أيضًا معارضًا، وإذا بشوقى يبحث عن ضالته، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس، وأخرى فى تجارب شعراء الروميات فى سينيته، أو ابن زيدون فى نونيته، أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته، أو رومياته أو رثائياته، وإذا به أيضًا - أى شوقى - يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقته فى معارضاته لشعر أبى العلاء، وكذا شعر ابن سينا خاصة قصيدة (النفس) التى عكف على معارضتها مصرحًا بشدة إعجابه بها وبصاحبها[2].

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال

---

(١) الأغانى ١/ ١٢٥.

(٢) يراجع فى تفاصيل هذه المعارضات كتابنا حول التراث والمعارضة فى شعر شوقي.

موقعها فى زحام تلك المعارضات، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعًا لمعارضات الشعراء لابد أن يظل فى منطقة البؤرة - بؤرة الإعجاب - لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصره، بما يكفى لجعلها محورًا ينصرف إليه أكثر من شاعر، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها، وربما دوافع أخرى قومية، أو حماسية تكشفها الطبائع النوعية للتجارب العامة فى صورتها الاجتماعية، وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردي، فتفاعلت الصور، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة على نحو ما نجده - مثلاً - بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية، وما يتبعها من تزاوج حس البداوة والحضارة فى عرضها وصيغ معالجتها، وهو ما يكاد يتكرر حرفيًا لدى أبى نواس بين رفضه للّوم وإصراره على التحدي، أو الوصف الخارجى للخمر، أو ما كان من مزج هذا كله بالشعوبية، أو حديث الإرجاء الذى شغله فى تبرير موقفه، أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو ونظائره.

وتبقى للمعارضة أيضًا قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها، وكذا شرقيَّها وغربيها، على نحو ما نجده من هذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى فى منفاه فى الغرب وقد راح يناجى البحترى فى المشرق، وفى الوقت نفسه نجده فى الشرق يناجى ابن زيدون فى الغرب، وهو ما يعكس طرافة هذا التفاعل ودقته، ويضيف إلى فن المعارضة أبعادًا جديدة لا تخفى أهميتها فى مساق الدراسة الأدبية، ولا تبين قيمتها إلا من واقع تعدُّد القراءات للقصائد موضوع المعارضات.

[٢]
المقومات والضرورات

وتظل ضرورات دراسة المعارضة رهنًا بأهميتها فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة، أعنى بذلك ضرورة التحليل المتأنى لكل من العملين على مستوى علاقتهما الخارجية والداخلية جميعًا، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشاعر أمرًا ضروريًا ومُلحًا، إذْ لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه، أو تجاهل تأثيره، ذلك أنه يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص، لتصبح نموذجًا محوريًا من نماذج المعارضة.

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمرًا مهمًا ومطلوبًا، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها فى إطار المرحلة التى يصوغ من وحيها التجربة، أو حتى فى سياق غيرها من المداخل، وعندئذ تبدو دراسة ظروف العصر ـ بهذا المعيار ـ من المطالب الأولى فى مثل هذا الدرس، وكذا الأُطُرُ الاجتماعية التى تحددها بيئة الشاعر فى أوسع صورها.

ومن هنا ـ أيضًا ـ تتكشف العلاقات الخارجية للنص، ابتداءً من صلته بمبدعه، إلى نوعية الشريحة التى اختارها لتكون موضوعًا له، ومن خلالها معًا تتكشف الأبعاد الشعورية التى تكمن وراء التجربة إذ لا شك أن تفهُّم التجربة يظلُّ خطوة أساسية مطلوبة فى استكشاف جوانب المعارضة الشعرية.

وإلى جانب تأمُّل حياة الشاعر، ومع تحليل ظروف عصره وملابسات إبداعه، وكشف ذوق جمهوره، يظل السعى مطلوبًا وراء حواس الشاعر من خلال معطيات الصورة، أو ما يعرضه فى لغة التقرير المباشر، إلى جانب ما يجب على النقاد ـ أيضًا ـ

من التزام الموضوعية حال التلقى لأى من العمَلَيْن موضوع المعارضة، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة أو ظهور أصداء الفروق الفردية فى مستويات الأداء التصويري، أو حتى فى الصيغة الجماعية التى تتسق ـ غالبًا ـ مع إيقاع حركة التطوُّر عبر عصور الأدب المختلفة، والتى ربما أخذت أبعادًا قومية خاصة فى منطقة حماسات الشعراء.

ومن هذه الضرورات الحاكمة يأتى أسلوب المعالجة، وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب لا يستغنى عنه الباحث فى هذا المجال، حيث يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثرًا وتأثيرًا متبادلَيْن، إلى أن يتم ذلك فى إطار النَّظم الشعري، بما يكفى للتعرف على الواقع النفسى للشاعر، وكذا على واقعه التاريخي، والبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التى يحتويها العمل من الداخل، وهو ما يجب أن يُدْرَك على مستوى التحليل الفنى الذى يتوقف عنده العمل جملة تفصيلاً، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلاً من التوقف عند نقد الشطر أو البيت، بما لا يؤدى إلى نتائج منضبطة فى دراسة الأعمال المعارضة.

لعل هذا المحور التحليلى يظل أساسًا تنطلق منه دراسة العملَيْن المتعارضَيْن، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة عبر طبيعة اللقاء بين الشاعرَيْن، أو التى استطاع فيها المعارِضُ أن يضيف ويبتكر، بما يتسق مع ذاتية تجربته، وهو بذلك إنما يحرص على تسجيل تفوُّق " الأنا " من واقع روح "المعاصرة"، وخصوصية التجربة، وتظل الفروق الفردية معيارًا دقيقًا للفصل بين العملَيْن، أو لتسجيل سمات التفرُّد لكل منهما.

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوى الشكلى ـ أيضًا ـ بين أوزان وقوافٍ، إلى جانب العناصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة تتدرج فى سلم التصوير البياني، ويظل هذا العنصر بدهيًا فى كل

المعارضات، تعلقًا باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية، واحتفاء بتغاير وحدَتَى الزمان والمكان بين المتعارِضَيْن من ناحية ثانية، ثم عودة إلى اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى وحركته من ناحية ثالثة، ثم يضاف إلى هذا كله مبررات الإعجاب بالنص المعارض، ودوافع التقليد له من ناحية رابعة.

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقُّف عند استكشاف جوهر الملامح، وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرَيْن المتعارضَيْن، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلي، والتوقف عند كل عنصر من العناصر وكل مقوم من المقومات حيث يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة مطلوبًا مع التوقف عند دوافع دراستها، وأساليب المعالجة الفنية فيها ليظل بمثابة إسهام طبيعي، له دخل ضرورى يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة. ذلك أن شاعرًا ما لا يجب ـ أو يُتَصوَّر ـ أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة كما لو كانت هدفًا فى ذاتها، أو من قبيل المنافسة لصاحبها، وإلا تمركزت فى إطار من التقليد الذى قد يشوه قصيدته، أو افتعال معركة قد تؤدى إلى مسخ العمل الأول، إذ يظل الصوت الحقيقى سائدًا ويتردَّى الآخر فى مناطق الصدى الباهت لذلك الصوت، مما قد يهدده بفقد أصالته، كما يفقد المتلقى أدنى صور الحماس له، فالأصل أوْلى بأن يُقرأ، وأن تعاد قراءته، بدلاً من مسخه، وتشويهه من خلال الصورة المكررة، وعندئذ يصح لنا اتهام المعارض بفقد حرارة التجربة واختفاء خصوصيته الفردية فيها، مما قد يدمر عالم المعارضات الشعرية، أو يفسد الأحكام الرابضة حولها.

ذلك أن التجربة الفردية يجب أن تظل دافعًا أساسيًا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته، أو أن يتوقف طويلاً عندما يمكن أن يعارضه إذا ما تشابهت معه تجربته، أو اتسق معه واقعه النفسى فى ظرف ما.

ومن المعروف ـ على المستوى النقدى ـ أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر

حين يقصد إسقاط تجربته، أو يبدأ فى معالجتها تصويرًا، فإذا هو يجدُّ فى البحث عما يعادلها (موضوعيًا) فى عالم الأشياء، ومن هنا يأتى اختياره لشريحة ما بعينها تكون هى المشجب الأول الذى يعلق عليه همومه، أو لنقل يكشف من خلاله عن حجم تجربته على نحو ما نعرفه مثلاً عن " إيوان كسرى "، وكيف أحاله البحترى إلى (معادل موضوعي) لتجربة اليأس والكآبة التى عاشها فى زحام هموم الشيب التى أحاطت به، ونالت منه نفسيًا، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان، وكذا حاضره فى حاضر الإيوان، حتى صار الإيوان بكل تاريخه بمثابة معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحَّد معه لا أن يهدأ من خلاله، حيث يسقط عليه تجربته، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان موزَّعًا بين موجب وسالب، ومن خلاله تستقرئ توزُّع تجربة الشاعر ذاتها، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صوره بين موجب وسالب أيضًا.

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى سياق تجربته دافعًا أساسيًا إلى مثل هذا البحث الدائب عن طبيعة المعادل، وربما وجد الشاعر معادله جاهزًا فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها، أو يحاول معارضتها، ليحكى من خلالها واقعه وتجاربه وشخصه، كما يحكى أيضًا أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة.

وهنا ـ أيضًا ـ يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة، والتنقيب عن معالم تميُّزها، وسر بقائها، وعدم اندثارها فى زحام صور مطروقة جاهزة، وإلا دخلنا أيًا من أبواب السرقات الأدبية، وهو موضوع آخر يختلف ـ جوهريًا ـ عما نقصد إليه فى عالم المعارضات ـ كما رأينا ـ فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه، أو أن يشير إلى أنه سيعارض فلانًا فى قصيدة ما، على نحو ما نراه فى مناجاة شوقى لابن زيدون " يا نائح الطلح " أو حواره مع ابن سينا " الشيخ الرئيس "، أو حديثه عن البحترى " وعظ البحترى إيوانُ كسرى "، أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى من أولئك الشعراء، أو فى تسمية بيته بكرَمْة الأخير (ابن هانئ).

وحين نتجاوز بُعْدَ خصوصية التجربة، واستمرار تفرُّدها وتميُّزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية، يمكنها أن تُثرى أبحاث المعارضات الشعرية، فكأننا أمام مادة تصويرية تبعث على التأمُّل الدقيق، مع تحرِّى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه، أو صور الاختلاف، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة عبر هذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل ما فيها ربطًا بمستويَيْن:

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها اختيار الشاعر، أو ظلَّت راسخة فى ذاكرته، حتى مال إلى استخراجها الآن، وبدأ فى معارضتها عبر لوحات رسمتها ريشته، وأملاها عليه وجدانه من خلال ميله إليها، أو انفعاله بأشباهها.

الثانى : درجة الإضافة التى تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء، والتى تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة، أو إغفال ظهور " الأنا " فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة، وكأنما ارتضى مسخ تجربته، أو تشويه إبداعه، أو التضحية بخصوصيته الفردية، أو غياب حرارة الموقف أو ضبابية الرؤية.

من خلال هاتَيْن الزاويتين يمكن أن تتكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية، وقس على ذلك ـ بالضرورة ـ ما يتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية، حتى تضعها تحت مجهرَيْن بدلاً من مجهر واحد، أو حين تعمد إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحًا كما تزيد درسها النقدى عمقًا وأصالة وابتكارًا.

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستشكاف، وبانت لدينا وتراءت صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العملَيْن موضوع المعارضة، وهو موقف يحتاج إلى روِّية وموضوعية وأناة وتمهُّل، تلك الروِّية التى تصحب الدرس الأدبى حين تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد،

وكذا تأمُّل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك، وأيضًا طبيعة المعجم اللغوى والتصويرى الذى بدا متاحًا لكل شاعر تبعًا للمصادر الثقافية المتغايرة التى تحيط به فى كل عصر أدبى على حدة.

وطبقًا لهذا البحث المتوقع خلف الأصول تأتى الموضوعية مطلبًا آخر، حتى لا يجور الدرس الأدبى للنصَّيْن على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس النقاد أو الدارسين لأى من الشعراء؛ بمعنى أن ثم خشية أن يُغمط الدارس أيًّا من الشاعرَيْن المتعارضَيْن حقه لمجرد الانتصار لفكرة ما مسبقة قد يفرضها على الدرس، أو يوجهه إلى حيث يؤكدها، أو لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة، أو الإعجاب بشعره لذيوع صيته وشهرته، إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب وتبعته، وما يترتب عليه من ابتكار أو إضافة، وإلا ما عارض القصيدة أصلاً، بدليل أننا نسقط هنا تمامًا عُنصرَى المواجهة أو المعاصرة، فليس ثمة شبهة عداء يمكن أن تجور على النصين المتعارضين إلا إذا قصد إليها الدارس فجار على أى منهما ـ وهذه مسئوليته ـ وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ فى الدرس الأدبى على مستوى دراسة النص الواحد، فما بالنا بالتبعة حين تنصرف إلى الحكم على نصَّيْن من طراز فنى متقارب !.

من خلال الروَّية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص ـ ضمن ما يستخلصه من نتائجه ـ ظواهر التفوُّق، أو ملامح السبق، أو صور النقص، أو قياسات التخلُّف؛ تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعاني، وكذا يكون رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض، ثم ما ورد من قبل السابق جاهزًا بلا تحديد ولا محاولة إضافة، أو تحديد ملامح الابتكار، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز، خاصة إذا ما قصَّر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول، على أن يوضع فى الاعتبار ـ وهذا أساس ـ طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعي، وتطور

الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة، اعترافًا بما بين العصور الأدبية المتوالية من تغاير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة وفى قمتها مجال الإبداع.

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشاعرين المتعارضَيْن، سواء ما بدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة، تلك التى تتجاوز - كثيرًا - حدود الزمان والمكان، وكأنها لا تعرف عصرًا ما ولا بيئة محددة، على غرار ما نجده فى اللوحات الحكمية، أو شكوى الشاعر من الزمان، أو معايشة تجربة مكررة فرضها عليه مستوى الاغتراب، أو منطق التمرد، أو الإصرار على الرفض، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية قد تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية فى كثير من الأحيان.

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم وُتورد تشابهًا عميقًا فى أساليب المعالجة وصيغ التعبير، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر ربما تجعله شديد الاتساق مع موضوعه، وشديد الالتصاق بموضوع معارضته وبما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها، فكأنه ينجح - أيضًا - فى توصيل التجربة، وهو ما يعد - نقديًا - مطلبًا أساسيًا للحكم للعمل الفنى بالأصالة، أو عليه بالزيف والضعف، إن افتقده مبدعه، إذ لا شك أن تجربة (الغربة) أمام إيوان الأكاسرة تشبه - إلى حد بعيد - تجربة النفى التى عاشها شوقى هناك فى أسبانيا، فلدى البحترى نفسٌ ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معيش وماض مشرق يذكره، وهناك - أيضًا - ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضي، لعلَّها تنقذ من خلالها حطام نفسه الحزينة، وهو ما يربط - بالضرورة - بين العملَيْن والتجربتين، ثم تنعكس - بالقطع - فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما مما يكشفه من الدرس التطبيقى لإبداع كل منهما.

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة، ومن واقع خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة، يظل الطريق مفتوحًا أمام الدرس الأدبى لاستعراض تفاصيل قواسم الصور المشتركة، وكشف أبعاد الصيغ المكررة حرفيًا، وهو ما يحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد، أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراءً وعمقًا، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعًا ومبتكرًا.

وبذا تظل (المعارضة الشعرية) وثيقة الصلة بما عرضناه فى محاولة تحديد أصول الحركة الأدبية، بل تكاد تبدو امتدادًا طبيعيًا لتلك الأصول، وإن شئت فقل إنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها، لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد، وإذا نحن - أيضًا - بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحًا وثراءً، وكذا الأمر أمام مطلب التغلغل فى تحليل المعاني، وفروق الألفاظ، وتباين الأساليب، والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك، إذ لاشك أن ثنائية مادة الدرس تؤدى - بالتبعية - إلى ثنائية التأمل، مع مزيد من التحليل، وضمان تنوع أساليب العرض والتجديد سعيًا وراء استكشاف الظواهر، والتعمق وراء العلل والأسباب، وفى النهاية ضمان التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم بشكل مقبول.

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين مواد التراث ومعالم الابتكار، مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزمانية، وإمكانية تغاير حالة الشاعر النفسية عبر مجرى النص الواحد، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبي، أو التاريخ السياسي، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة فى مجالات المعارف السائدة فى عصره، أو السابقة عليه، بما يكفى لدراسة عصرَيْن فى آن واحد، وكذا دراسة شاعرَيْن وتجربتَيْن وقصيدتَيْن، فهو نموذج من الدرس الأدبى المتميِّز، يحتاج مزيدًا من الجهد، لأنه - آنذاك - سيزيد البحث النقدى ثراءً وعمقًا بمثل تلك المزاوجات المدروسة تحليلاً.

الفصل الثالث
الموروث وإيقاع المعاصرة

١- تداعيات الحس التراثي.

٢- إيقاع المعاصرة والتجديد.

[١]

تداعيات الحس التراثى

قد يطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحَيْرة أمام التيارات التجديدية فى الإبداع المتجدد، فهل معنى الانصراف عن النظم (العمودي) ـ مثلاً ـ إلى نظام (التفعيلة)، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر، أو الخلاص إلى صيغ التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو ما دونها، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور، بما قد يخرج عن حدود الصورة التقليدية أو وحدة البيت، أو اللجوء إلى تغاير القوافي، هل يؤدى كل هذا التحوُّل إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

قد يعد الحكم بهذا الموت ضربًا من الخطل أو المغامرة التى لا تحمد عقباها، وكأننا قد أقرَرْنا ـ ببساطة ـ بإمكانية وقوع الانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية، وهو ما لا يجوز، ولا يجب التسليم به بحال.

حيث يظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة، تحاول استطلاع تصوُّر آخر لفكرة المعارضات الشعرية يمكن أو يوضع على طرف نقيض مع حوارنا ـ مثلاً ـ حول شكلية معارضات شعراء المدارس الغزلية المضادة، حيث يمكن هنا التنازل عن شروط الوزن والقافية والرويِّ وحركته، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة ـ إلى حد كبير ـ وهنا قد نقلب الأمر، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات الفنية المتعددة.

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال إمكانية تأمل استمرارية ذلك

التواصل التراثي، وهو أمر يبدو قائمًا إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر، أو - على الأقل - فى تشابه ذلك المعادل الموضوعى الذى يدأب الشاعر على البحث عنه، يجدُّ ويكدى حتى يتعرف عليه، ليسقط عليه تجربته، ويبلور من خلاله انفعاله.

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متوازنة مقبولة أمكن استكشاف مثل هذا البعد الذى قد يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن (المعادل الموضوعي)، لأنه ربما وجده فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية، أو استيعابه لتجارب الشعراء من قبله، فإذا هو يستريح لهذا التشابه، فيصوغ على أساسٍ منه تجربته، وإن اختلفت مقومات الشكل - ولا نقول طبيعة النوع الأدبى - فبدت جديدة - كما قلنا - وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها، وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة.

بناء على هذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجال جديد لدرس أصداء المعارضات الشعرية من خلال مثل معالجة هذا التصوُّر، أو بما يقرب منه، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور، وتأمل مواقفهم إذا ما قيست بقياس التقليد والإبداع معًا، بعيدًا أيضًا عن منطقة السرقات الفنية من ناحية، أو مجرد ادعاء توارد الخواطر - افتعالاً - بما يبدو أقرب إلى منطقة التناص مع الموروث، أو إثراء الجديد من خلال العكوف على القديم والإفادة منه من ناحية أكثر تميُّزًا ودقة.

فلا شك أن ثمة تجديدًا على مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم، وقد يتسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر، أو يفى بتصوير طبائع التجارب، وعندئذ يشيع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد والمعاصرة، والجرى وراء صيغ الابتكار والإضافة، وإن ظلت هذه المقولة نسبية تحتاج المزيد من النقاش والمراجعة والمساءلة النقدية.

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقليدى فى نظم الشعر فى أن يظل

معارضًا، أو متأثرًا بالقديم، فهو أَوْلَى بذلك من سواه ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات، وعندئذ قد تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى مثل هذا الجانب.

ولعل الموقف الذى لا يزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله وأن نتوقف عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر، فإذا وجدنا فيها ما قد يشى بالتقاط مادة معادلة من واقع التراث، اصطلحنا ـ وقتئذ ـ على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وفضفاضة لمفهوم المعارضة الشعرية، على أساس تحليل الطبيعة النوعية للتجربة وتوافق خيوطها، مع التجاوز فى قضية الشكل الجديد التى يجب ألا تقف حجر عثرة بيننا وبين التراث، وإلا حكمنا بانقطاع المعاصرة عن ذلك التراث، وهو حكم بالموت على تاريخ أمة لا يجرؤ باحث ـ ولا يحق له ـ على إصداره إلا متجنيًا على الحقائق أو متجاوزًا المنطق الطبيعى للأشياء، مما يبدو مرفوضًا بكل المقاييس.

ويظل هذا الاقتراح مستندًا إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها قصدًا، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها عَدًّا، بل ربما تبينًا عنصرًا من عناصر التجربة، وقد تكرر بصورة لافتة تكون مقصورة على الشاعر المعاصر، وكأنما وفَّر على نفسه عناء البحث عن أشباه موضوعه على أرض الواقع والتجربة، خصوصًا أن الموضوعات كثيرة ـ كما رأينا من قبل ـ كثرة الأشياء الموجودة فى عالمه، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شيء " حين يمتزج بالحياة الإنسانية " وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير، واجد عن التعبير عنه صدى مجيبًا فى خواطر الناس "[1].

ويعد الوقوع على مثل هذا الرمز التراثى كسبًا جديدًا يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكرى الذى نحن بصدده، بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها، فكما أراح شوقى نفسه على حساب البحتري، أو من استدعائه أبى نواس أو المتنبي، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أى منهم، ومن واقعه، نجد المجال ما زال

---

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد، ص٥.

مفتوحًا أمام شعرائنا الجدد، لولا تلك الحواجز الشكلية التى ارتبطت بنزعة التجديد، فبدت وكأنها عقبة كؤود يصعب تجاوزها حين تحول دون عرض التجارب فى أطُر الأنساق الفنية المعروفة.

ومع هذا فقد ظلت التجربة التراثية قادرة على جذبهم فى كثير من الأحيان، وأعلن فريق منهم عن ذلك صراحة على غرار نحو ما نجده عند شاعر رومانسى مثل إبراهيم ناجى حين تعرض طويلاً للمشاهد الطللية التى أخذت لديه بعدًا غزليًا خاصًا، ولكنه سيظل من طرف ظاهر ـ أو خفى ـ وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذى احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية، ومَنْ حذا حذوها فى ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية، فلم يكن الشاعر ليتخلى عن منطق الإحساس بالضياع الإنسانى فى أوسع صوره، أو الترنح أمام حالة الفقد فى أدق معانيها، و استكناه حرمانه الداخلي، أو مخاوفه من المجهول، أو ترقبه للعدم، صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعًا معيشًا لدى شعرائنا، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة بين (مكان) و(امرأة) و(شاعر)، ومن خلال بكاء وماض وحاضر ومشاعر، وارتباطًا بوقوف واستيقاف وبكاء واستبكاء، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتمخض عن أبعاد إنسانية رحبة تكشفها تلك الدلالات النفسية العميقة التى شُغلت باستجلائها الدراسات الأدبية عن طريقة ما عرضه " فالتر براونة " أو عز الدين إسماعيل، أو غيرهما فى طرح هذا الجانب من حيث التفسير (الرمزي) أو (النفسي) لما وراء الطلل من علاقات بعالم (اللاتناهي) إلى عالم العدم ومساحات الفناء المفروضة على النص من خلال وجدان صاحبه.

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسى يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوى الكون وما وراء الطبيعة، على عكس ما يمكنه أن يخضعه لعلمه أو خبرته، سواء أكان بدويًا أو حضريًا، جاهليًا أو غير جاهلي، إذ أن ثمة رابطة تشدُّه ـ بالتأكيد ـ إلى وجوده البشرى لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصور، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار تسمح بتبيُّن طبيعة هذا التواصل، وتدعو إلى ضرورة تسجيله والتسليم به، والدعوة إلى تعزيزه واحترامه.

من منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن الاستدراك على الموقف حتى لا نقطع بدور مرحلة مدرسة الإحياء ـ مثلاً ـ وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبي، وكأن ما بعدها يظل نبتًا شيطانيًا فى أرض يباب لا حياة فيها، أو يظل منبتَّ الصلة ـ وهذا مستحيل ـ بالمادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة، خاصة منهم القمم الكبار، أو أن يظل ـ على أسوأ الفروض ـ بمثابة تجاهل الحركة الشعرية عبر هذا الاتجاه، وهو ما يُعد ضربًا من التخاذل الذى قد يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب، دون أن تضيع فى غياهب التناسي، أو التغافل، بما قد يجنى على كم فكرى له قيمته ووزنه، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به والحرص عليه، وتحديد موقعه عبر مساقات الموروث والمستحدث فى آن واحد.

فإذا سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال ـ والمثال هنا عشوائى ـ أن نلمح تشابها واضحًا بين منطق شاعر فى قامة السياب فى أنشودة مطره، وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبي، وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتحاور من خلالها، وشكا لها همومه وبثها أشجانه، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه، وظهر تفاعله الموجب معها جدلاً بين تأثير وتأثر[1]، فستظل الطبيعة هى الطبيعة، والإنسان أمامها هو الإنسان، والتجارب البشرية هى التجارب، والوطن هو الوطن، على غرار ما نعرفه عند شوقى وحافظ، وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم ـ وما أكثره ـ على غرار وطن ابن الرومى الذى آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه، وألا يرى غيره الدهر مالكا، وإن اختلفت صيغ التعبير، أو تغايرت أشكاله، أو زادت لغة التصوير عمقًا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة، وإن كان هذا لا يسقط ـ بحال ـ منطق التشابه الذى يذكرنا دومًا بحديث المعارضات وعالمها المتميز.

---

(١) على نحو ما ظهر فى شعر الصنوبرى وأبى تمام وغيرهما، ومن قبلهما يأتى درس الطبيعة فى الشعر الجاهلي. (انظر دراسة الدكتور نورى القيسي).

فإذا لم يقنعنا هذا الشاهد أو ذاك، أو قلنا شتان بين صور السياب فى إطار فكره ومنهجه الجديد، وبين صور القدماء على بساطتها ووضوح دلالتها وعفويتها، بدا الأمر أكثر إقناعًا من خلال شاهد عشوائى آخر كتبه " أمل دنقل "، وهو فى فراش مرضه على طريقة المتنبي، يوم أن كان فى فراش مرضه ـ أيضًا ـ فى مصر، وكأن الشاعر قد بحث فى خزانة فكره ورواسب (لا شعوره) فوجد أبا الطيب ماثلاً أمامه وقد أصابته (الحُمَّى) فأقعدته فى فراشه الذى كان جنبُه يمل لقاءه فى كل عام ـ على حد تصويره ـ وراح يحكى تجربته المريرة معها، ومراوغته لها، وصراعه المستمر للنجاة منها، ولكن دون جدوى، فإذا هى تأتيه قهرًا لأنها تراقبه على حد معالجته للموقف " مراقبة المشوق المستهام " وفى حين أنه يراقب وقتها " من غير شوق " حيث يبدو منها خائفًا فزعًا حتى يطلع علينا منها بمنطق جديد حول مفهوم الصدق فى مثل تلك الملابسات التى يعيشها :

ويـــصدُق وقـــتُها والـــصدُق شـــرٌّ إذا ألقــاكَ فــى الكُــرَب العظــام

إذ ربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرَيْن، وربما وجد "أمل" فى موقف (المتنبي) مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه، أو صراع النفس وانقسامها بين ماض تتمنى أن يعود، وبين حاضر تتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته، فهنا يبدو تأثر أمل بالمتنبى ـ على الأرجح ـ وكأنما أفاد من عمق تجربته فى مثل هذا الموقف، لاسيما إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح قد تبررها إنسانية التجربة ويبرزها عمومها، وتحكيها خصوصيتها على مستوى الشاعر الفرد فى آن واحد.

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعى فلم يجده إلا فى صورة ذلك الجواد العربى الأصيل، وهو هنا يتلمس من خلاله جانبًا من أصالته أيضًا، وكذلك عروبته، فهو اختيار ذاتى فى رسم صور مبدئية يعقبها توحدُّه معه على الصعيد النفسي، كما توحَّد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة

جزءًا يصعب إسقاطه من وجدان العربى القديم، وجانبًا أساسيًا من جوانب حبه فى عمق الصحراء المرّوعة، وهو ما لم يكن لينفصم عنه يومًا ما، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها، والرحلة عبر مشاقها، والفوز باجتيازها حتى تصبح فعلاً مفازة؟

لقد توحَّد عنترة مع جواده حين راح يتحاور معه ومن خلاله، وإن بدا الجواد لديه عاجزًا عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة، يفهمها عنترة بحكم معاشرته له، وعلاقته الحميمة به، وهى اللغة المشتركة التى حرَّر من خلالها الفرس فارسه، فإذا به يتجاوز من خلاله طبقته، فكان الجواد والفروسية وسيلة ومدخلاً إلى أوسع أبواب التحرر الإنساني، بل بدا رمزًا من رموز تلك الحرية ذاتها:

هلا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ ... إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابحٍ ... نهْدٍ تعاوَرُه الكماةُ مُكلم
طورا يُجرَّدُ للطعّان وتارة ... يأوى إلى حصد القسِى عرمرم
لما رأيتُ القومَ أقبل جمعُهم ... يتذامرون كررتُ غير مذمم
يدعون عنترَ والرماحُ كأنها ... أشطانُ بئر فى لبَان الأدهم
مازلتُ أرْميهم بُثغْرَة نحرهِ ... ولبَانه حتى تسربل بالدَّم
فازورّ من وقع القنا بلبَانه ... وشكَا إلىَّ بعَبْرَةٍ وتَحمْحُمِ
لو كان يدرى ما المحاورةُ اشتكى ... ولكانَ لو عَلِم الكلامَ مكلمِّي
والخيلُ تقتحمُ الخبَار عوابسا ... ما بين شَيْظمة وأجردَ شيْظَم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سُقمَها ... قيلُ الفوارس : وَيْكَ عنترَ أقْدم

وكأنه يرسم صورة حياته من خلال مشهد كامل من مشاهد فروسيته، ولم تكن للفارس منزلته السامقة إلا من خلال جواده، فهو رمز من رموز شجاعته، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة، وانتزاع صك حريته من خلال إنقاذه لقبيلته وفرسانها، ولذا راح يدير من خلاله - أى الجواد - ومعه الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه، فيبدو عليه خائفًا ومشفقًا، ولا يكاد يتطهر من عاطفتَيْه هاتين تجاهه فى سياق حرب

أو موقف سِلم، بقدر ما بدا شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ما واجه من حروب، وهو - أى الفرس - على أى حال - سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء.

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية، ولا ظلت كذلك قصرًا على العبيد دون الأحرار، بل كانت وسيلة الحر والأمير - أيضًا - لإبراز إمارته وتأكيد سيادته عبر رحلة صيد يتخذه فيها أداة لا يهدأ إلا إليها، على لغة امرئ القيس - الملك الضِليِّل - فى لاميته حين راح يخيف بفرسه كل قطعان الأوابد، فالفرس سيدها جميعًا، يتحكم فيها وينشر بينها ضروبًا من الفوضى والفزع بقدر ما يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته وتمكُّن فارسه من قيادته وتأكد منطق التفاهم بينه وبينه :

وقد أغتدى والطيرُ فى وكُناتها	لغيْثٍ من الوسمِّى رائدهُ خال
بعِلْجِزَةٍ قد أترَز الجرىُ لحمَها	كميتٍ كأنها هراوةُ مِنْوَال
ذَعَرْتُ بها سربا نقيًّا جلودُه	وأكرعه وشْىُ البرود من الخال
كأن الصِوار إذا تجهّد عدوُهُ	على جمزى خيلٌ تجول بإجلال
فعادى عِداءً بين ثَوْر ونعجة	وكان عِداء الوحش منى على بَالِ

حيث يعجب من فرسه بصلابته، وقوة بنيان جسده، وشدة ضموره، فكأنه الهراوة القوية التى تحدث ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التى فرَّت أمامه مذعورة حتى أجهدها العَدْو - فاضطرها الرهق والمعاناة إلى الاستسلام له، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذى لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نصر ينتظرها كما صوَّر ذلك قوله :

فلو أنَّ ما أسعى لأدنى معيشة	كفانى - ولم أطلُب - قليلٌ من المال
ولكننى أسعَى لَمجْد مؤثَّل	وقد يدركُ المجدَ المؤثلَ أمثالى

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثالية جواده، بل تكررت لديه المشاهد، وارتسمت فى مخيلته الصور التى رآها قرينًا لإمارته وفروسيته، لاسيما إذ أخذنا بدلالة ما رصده امرؤ القيس نفسه فى تفاصيل المشهد فى بائيته التى يراه فيها :

وقد أغتدى والطيرُ فى وكناتها ... وماءُ الندى يجرى على كل مِذْنب

بمُنْجردٍ قيد الأوابد لاحَهُ ... طِرادُ الهوادى كلَّ شأوٍ مُغَرب

على الأين جيَّاشٌ كأن انهرامَهُ ... على الضمر والتعداد سَرْجةُ مرقب

يبارى الخنوف المستقل زماعُه ... ترى شخصَهُ كأنه عودُ مشجب

له أيْطلا ظَبْىٍ وساقًا نَعامة ... وصهوةُ عَيْر قائم فوْقَ مَرْقَبَ

له كَفَلٌ كالدِّعص لَبَّدهُ الندى ... إلى حاركٍ مثل الغَبيط المُذَأّب

وعينٌ كمرآة الصَّناع تديرها ... لمَحجرها من النصيف المنقَّب

له أذُنان تعرف العتق فيهما ... كسامعتَى مذعورة وسْطَ رَبْرَب

ومستفلك الذِّفرى كأنَّ عنانه ... ومتنانه فى رأس جذع مُشذَّب

وأسحمَ ريَّان العسيب كأنه ... عساكيلُ قِنو من سميحة مَرْطب

إذا ما جرى شأوَيْن وابتلَّ عِطفهُ ... تقول هزيزُ الريح مرَّت بأثأب

يُدير قطاةً كالمحالة أشرفَتْ ... إلى سَند مثل الغَبيط المُذأب

فإذا هو يبكر فى خروجه بفرسه الذى يراه قيدًا للوحوش لسرعته وقوته، وهو يعلوها جميعًا كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها عائق، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعةٍ لقوته، حتى راح يلتمس له الأشباه فـ " أَيطَلا ظَبْى ضامر "، أو ساقا نعامة"، أو سرعة " ذئب "، أو سرعة " ثعلب " فى عدوه وجريه، أو يصور حوافره فى سياق الشبه فى صلابتها بحجارة الماء التى يستحيل تفتيتها وقد علاها الطحلب فاصفرّت واشتدت صلابتها، ثم صور عنانه الذى شُدَّ به إلى يد فارسه، فبدا كجذع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته، وكذا كان منه مشهد الذيل مثل (شماريخ نخل)

كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدافعة، ومنه راح ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصَّل فيها طويلا خاصة حول أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش، وكذا الثيران الوحشية، تلك التى راح بعضها يدفع بعضًا أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس، لينهى الرحلة بتصويره مظفرًا منتصرًا - كصاحبه - بدليل :

كــأن دمـــاءَ الهاديـــات بنحْـــره	عُـصارة حِـنَّاء بـشَيْب مُخَـضَّب
وأنـــتَ إذا اســـتدبرتَهُ ســـدَّ فـــرجَه	بـضافٍ فُويق الأرض ليس بأَصْهب

ولا نريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسية العربية، ولا مقصد الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحد الشاعر العربى مع فرسه، لاسيما حين أحس وجود الذات من خلاله، وفى إطار تفاعلها معه، وكذا كان تفاعلها مع ممدوحه حتى بدت الخيول لدى المتنبى - مثلاً - فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فـــلا تـــستنكرنَّ لـــه ابتـــساما	إذا فَهِـــقَ المكـــرُّ دمًـــا وضـــاقا
فقـــد ضـــمنت لـــه المهـــجَ العَـــوالى	وحمَّـــل همَّـــه الخَـــيلَ العِـــتاقا

هذا فيما يتعلق بممدوحه (سيف الدولة)، أما عند المتنبى نفسه فكان للخيل معه شأن آخر، ابتداءً من حنينه إليها، ثم إلى توحُّده معها، إلى التماس ذاته من خلالها، إلى تصوير ذلك المعادل الذى لم يطل بحثه عنه إبَّان مرضه فى مصر فى إطار أزمته، فكان ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صوَّر نفسه من خلاله، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخرًا منه، ليتوقف عند تشخيصه (النفسي) الذى لا يدركه أحد سواه من خلال تصويره لطبيعة هذا الجواد حين تتلاقى مع طبيعته هو، فهو جواد أَبِّى لا يرى المجد إلا فى الميدان والتدفُّع عبر أهواله، كما يجد مرَضَهُ فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج، أو - بالتحديد - فى العجز عن تجاوز الإقليم الذى ضاق به إقامةً وحَبْسًا :

يقـــولُ لى الطبـــيبُ أكلـــتَ شـــيئا ... وداؤك فـــى شـــرابك والطّعـــام
ومـــا فـــى طـــبِّه أنـــى جـــوادُ ... أضـــرَّ بجـــسمه طـــولُ الجمـــام
تعـــوَّدَ أن يُغَبِّـــر فـــى الـــسرايا ... ويـــدخُلَ مـــن قـــتام فـــى قـــتام
فأمْـــسِكَ لا يُطـــال لـــه فيَرْعـــى ... ولا هـــو فـــى العلـــيق ولا اللّجـــام

وهو المنطق الذى استقر فى نفس أبى فراس الحمدانى حال أسره لدى الروم وقد برَّأ حواده من شبهة الخطأ فى قوله المشهور :

أُسِرْت ومـا صحبى بعُزل لدى الوغى ... ولا فـــرس مُهْـــرٌ ولا ربُّـــه غَمُـــر
ولكـــن إذا حُـــمَّ القـــضاءُ علـــى امـــرئ ... فلـــيس لـــه بَـــرٌّ يقـــيه ولا بحـــرٌ

فظلت صورة الخيول أقرب إلى أذهان فرسانها من كل ما سواها، وقد اعتد الشاعر الفارس بنفسه معها فى جوف الصحراء، فبدأ بها بداية فارس عملاق أكمل من واقع صلته بها شاعريته ومجده المرتقب :

الخَـــيلُ والـلـــيلُ والبـــيداءُ تعـــرِفُني ... والسيفُ والرمح والقرطاسُ والقَلَمُ

وبذا تعددت أرصدةُ الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم، فكانت الرمز، وكانت الحقيقة، وكانت الحلم والواقع، والوسيلة والغاية، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم، إلى غير ذلك من زحام المعانى التى استوقفت شاعرًا مثل (أمل دنقل)، فبدا فيها قريبًا جدًّا من المتنبى وأبى فراس ومن قبلهما عنترة بدليل قصيدته التى نظمها "مع المتنبى فى مصر"، ويبدو أنه قد توقع تلك المعية التى صحبه فيها عبر رحلة مرضه التى استوحى منه فيها حديث (الخيول) التى وظَّفها فى إطار تجربة المرض أيضًا، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم (ثمانية)، وفيها استوقفته مشاهد الماضى الذهبى ذلك الذى كانت الخيول أساسًا فيه تسجل أوج قوتها وزهوها، من واقع ما تم فتحه على سنابكها، فكانت كما صوَّر فى قصيدته " الخيول " :

الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان : ميزانٌ عدل يميل مع السيف

حيث يميل

وكأنه إنما يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم، ويشغله منها دماؤها التى رأيناها موزعة بين شعرائنا القدامى فى سبيل تلك الفتوح، وسنابكها التى ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها، وسيف الفرسان التى رسخت تلك الفتوح الواسعة، لتظل حقائق مكتوبة فى أعماق التاريخ، ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرًا فى إطار الحلم الذى يموت على أرض الحقيقة، حين تنتفى كل الصور الموجبة لها، ليراها الشاعر - آنذاك - من منظار آخر، فقدت فيه كيانها، بل ربما كينونتها، فى إطار لغة العصر الزائف، وقد آل أمرها إلى مجرد صورة باهتة مشوهة بدت أقرب إلى عالم الموت منها إلى صحيح الحياة، فى مشهد كوكبة الحرس الملكي، أو فى جمادات حقيرة يعبث بها الصغار فى صورة ذلك (الحصان الخشبي)، أو حصان الحلوى أو الطين، فكلها تبدو صورًا مهترئة هزيلة أقرب إلى تمثيل " العدم " فى آنية عالم الشاعر فى مقابل ذلك " الوجود " الفاعل الذى راح يستشرفه من عبق ذلك الماضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل

لست بالمغيرات صُبْحا

ولا العاديات - كما قيل - ضبحا

ولا طفلُ أضحى ..

إذا ما مررتِ به .. يتنحى

وها هى كوكبة الحرس الملكي

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدق الطبول
اركضى كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف
صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوي
وللصبية الفقراء .. حصانًا من طين
صيرى رسومًا .. وشما
مثلما جفَّ ـ فى رثيتك ـ الصَّهيل ؟

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذى انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم فى رثيته الصهيل إلا تكرارًا واضحًا لنفس الأعماق التى رسمها أبو الطيب له وللحُمَّى من خلال رموز الجواد الذى وجد فيه ذاته إلى حد التوحد معه ؟!

وهل كان الموقف إلا ضربًا من ضروب هذا التوحد، وكشفًا عن طبيعة ذلك التشابه الوارد بينهما من خلال تمثُّله ووعيه بمسلك أبى الطيب، وقد رأى نفسه هناك جوادًا " أُمسك لا يُطال له فيرعى، ولا هو فى العليق ولا اللجام " على عكس ما عرف عنه فى ماضيه يوم أن " تعود " أن يغبر فى السرايا، ويدخل من قتام فى قتام، أو يوم أن كان الشاعر نفسه يملُّ لقاء فراشه فى كل عام :

ومَلَّنِـــيَ الفـــراشُ وكـــان جـــنبي   يمـــل لقـــاءه فـــى كـــل عـــام

لقد بدا (أمل) شديد القرب من نفس التجربة، وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصة، ومن جدله مع مرضه، تلك الصور المتعددة التى رسمها للحصان عبر

صراعات الزمن بين الموت والحياة، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضى العريق والحاضر الهزيل، فأى هزال هذا الذى يعيشه إذا ما قيس بأصالة الماضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فألبسها ثوبًا إنسانيًا فى كل شيء :

كانت الخيلُ - فى البدء - كالناس
بريَّة تركض عبر السهول
كانت الخيل كالناس فى البدء
تمتلك الشمسَ والعُشب
والملكوت الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروِّض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد .. بالكاد
لم تكن الساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الصقيل
كانت الخيل بريَّة
تتنفس حريَّة
مثلما يتنفَّسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

عندئذ بدا الشاعر شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجابًا بها، ولكنه إعجاب بدا مرهونًا بتجليات تلك المفارقات بين موجب ماضيها وبين سالب حاضرها، ومنه ما ينصرف إلى تصور ظهورها، وجسدها الأبي، ولجامها،وساقها، وعليقها، وحوافرها، على نحو ما بدا موزعًا بين مشاهد اللوحة عبر الماضى الذهبي، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر، ومثل ذلك ما كان من

موقفها فى الماضى ـ أيضًا ـ من خلال أعين الناس، وكأنها تحكمَّت فيهم حين حقَّقت لهم المجد، وإلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع، فكان لها ـ آنذاك ـ زمام الأمور دون سواها، وكانت ذواتها فاعلة قبل ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها، ولعله قصد بمنطق الرمز ـ أيضًا ـ التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ما قد تكشفه الصورة فى قوله :

الخيول بساطٌ على الريح

سار ـ على متنه ـ الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار به انقسم

الناس صنفَين

صاروُا مشاة وركبان

والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها : دمعة الندم الأبدي

وأشباح خيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون ـ حتى النهاية ـ تحت ظلال الهوان

اركضى للقرار

واركضي، أو قفى فى طريق الفرار

تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

ما تبقى لك الآن :

ماذا ؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

فى جيوب هواة سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزعة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المشتراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول
(هذا الذى كسرت أنفهُ
لعنةُ الانتظار الطويل)

فإذا بإحساس الألم هنا يتدفق لدى الشاعر تدفقًا، فيدفعه دفعًا إلى تصوير قتامة حاضرها وكآبته، وقد آلت إليه جمادا لا قيمة له،وإن بقيت فيها الحياة، فهى مجرد أدوات لعبث الصغار أو الكبار على السواء، وهى وسيلة رهان تظل من خلالها غافلة عما يدور بشأنها، وأى هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى " دمية " فى ظلال شموخ الزمن وتعاريجه التى لا تنتهى بقدر ما تُنهى، وكيف يبقى هذا الشموخ إلا للزمن دونها، فإذا به يجد فى كسر أنف أبى الهول مؤشرًا آخر من مؤشرات سطوة الزمن وقهر الإنسان بما يدعم مقولته حول صورة قسوته، وكأنه ينصرف بعدها إلى انتظار الموت التى يفرض هيمنته على كل الأشياء، وأمامه يضيق النفس الشعرى إلى هذا المدى المتهالك :

استدارت ـ إلى الغرب ـ مزولة الوقت
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

إذ ربما كانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانًا بنهاية الحياة أو قرب المنية على حد ما تعكسه الصورة الأخيرة، على غرار ما رأيناه من مشهد المتنبى المأزوم أو عنترة الحائر بين عبودية مفروضة عليه وحرية يطمح إليها !

وكأنما انصرف الشاعر من خلال مجمل صوره وتفاصيلها إلى أعماق التجربة الإنسانية التى غلَّفتها قصته مع الخيول، وقد أحالها إلى ضرب من " الدراما الإنسانية " التى تحكى نمطًا قاتمًا من أنماط الصراع الآدمي، أو حتى الصراع المطلق إزاء الزمن، فكانت المعادلة معقدة بين الماضى والحاضر، وكانت مساحاتها موزعة بين الطموح والفشل، وهو ما التمسنا له نظيرًا لدى المتنبى على نحو من القرب الظاهر له، وعند غيره من شعرائنا على لغة التصوير الواعى لماضى الخيل فى شعرنا القديم.

ثم نعود إلى بداية الحوار الذى يظل بمثابة اقتراح؛ فهل تؤتى مثل هذه المحاولة ثمارها المتوقعة فى زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلى أساس منها قد تتوجَّه مداخلنا إلى التعرُّف على مزيد من تلك الاتجاهات الواضحة لدى الشاعر المعاصر ؟ فى ظنى أن الاقتراح يظل رهنًا بمعاودة تأمل أمثال تلك التجارب وأشباه تلك المواقف، بما يكفى لالتماس التقارب بينها، بعيدًا - أيضًا - عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حتى حين ترد بين طيات الصور الجزئية، أو اللمحات المكررة بما قد يكفى لدراستها باعتبارها ظاهرة تحكى قصة التواصل الدائب بين معطيات القديم والتجارب المعاصرة.

[٢]

إيقاع المعاصرة والتجديد

فإن شئنا طرح الظاهرة من منظور عصرى متجدد باعتبار معاصرة الشاعر وتحولاته، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها أو تغاير قوافيها، أو طبائع صورها، فربما كانت " التناصية " كمصطلح نقدى معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط فى الإبانة عن موقفه من الموروث، مما يجعله قريبًا إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلى تحولاً عما كنا نلتزمه فى حديث المعارضات، وإن كان الأمر يظل مقبولاً لأنه لن يصل ـ بحال ـ إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيّيْن، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجُّه بين العمودى القديم وبين الحر المعاصر.

على أن ما يبقى واضحًا ومؤكدًا هو طبيعة تلك العلاقة المشتركة والمركبة من حيث الحضور النفسى والذهنى بين النصَّيْنْ ـ القديم والجديد ـ وربما أكثر عن طريق الاستشهاد أو " التضمين "، دون أن ننزلق إلى تخوُّف القول بالسرقة الأدبية ـ هنا ـ خصوصًا أنها لم ترد، ولم يقترب الشاعر من عالمها؛ ذلك أن النص الأخير إنما يظل قادرًا على استيعاب معطيات موروثة احتوتها نصوص أخرى سُبق إليها منذ صاغه مبدعه الأول، وفى كلٍّ نجد ما يضمن لأى منها خصوصيته وعمومه فى سياق القاسم المشترك، حين يتردد لدى اللاحق من خلال السابق عليه كما يظل معبرًا عن ذاتية صاحبه فى آن واحد.

ثم يبقى عطاء النص الأخير واردًا من حيث هندسة النص وطبيعة معماره، وكاشفًا عن استمرار ـ وربما اتساع ـ باب التجديد والإضافة، دون حَجْر على إبداع الشاعر بقدر ما يتكشف من استيعاب لقدرته على الابتكار، فهو قادر على اصطناع

ضربٍ من التفاعل النصّي الذى يحدثه داخل النص الواحد، وهو ما يمكنه من صياغة المقاطع، أو تحويل مضامينها من بنية نصّية بعينها، قد تختلف عما هو وارد بصدد معالجته حتى وإن وجد نظام المقاطع فى نصوص أخرى قديمة.

وعلى هذا لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو " التناص " أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا باعتبار الاستشهاد ذاته ضربًا من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه فى نص الاستقبال، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحَصْرى كما كان، دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الرأسى الذى يتعرض له بغير دليله، وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع فى نفس الوقت.

هنا يتجاوز النص الأخير حدود الاستشهاد بهذا المعنى الضيقِّ، ليقتحم عالمًا أكثر انفتاحًا وأشد عمقًا، لاسيما حين يتقبل إضافات الشاعر الأخير، فلا يقف عند المعنى الحصري، ولا عند الصورة المنقولة بقدر ما يضيفه بما يتسق مع تجربته التى يصدر عنها، ويرتهن بها، وهنا يمكنه إنتاج القيمة الجديدة من خلال توالد النص مع أشباهه فى الموروث بشكل غير حرفي، ولا هو منقول برمته.

وكما رأينا فالنص الأدبى حمَّال أوجه، إذ لا يتوقف من حيث التأثر والاستيعاب عند نص واحد بعينه، بل لعله يمتثل فى داخله عددًا من النصوص، ليبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقى مجموع النصوص السالفة فى صيغة متقاربة، أو هى علاقة " تناص " تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته، وربما انطبقت عليه من حيث تأثيره وامتداده القائم فى أعمال أخرى جاءت تالية عليه، ومن هنا يقترب مفهوم (التناصية) من واقع هذا التأثُّر والتحوُّل والتمثُّل، وإن ظل مائلاً فى غير انقطاع عن الحقل التقليدى حين يختص بالبحث فى الأصول والمصادر، على غرار ما استوقفنا من حديث المعارضة أو المحاكاة ونظائرها من مستويات الصياغة والأداء، وكأن الموقف يتحول ـ على حد تعبير باختين ـ إلى

تحوُّل النص إلى (فسيفساء) من الاستشهادات، انطلاقًا فى ذلك من أن كل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر.

ولاشك أن مرحلة التحويل هذه قد تسمح للنص الأخير بأن يظل محتفظًا بكيانه، معبرًا عن خصوصيات أداء مبدعه وتمايزه، خاصة أننا تحولنا من سياق المعارضة الصريحة إلى منطق أكثر خصوصية، قوامها التعامل أساسًا مع نص الاستقبال بشكل أكثر فعالية، وأكثر انطلاقًا، وأكثر اتساعًا ورحابة، باعتبار ما ورد فى النصوص الأصول دون الاكتفاء بمعطيات النص الواحد، وعندئذ علينا أن نعترف بحق الشاعر فى الممارسة التقليدية للاستشهاد، أو الاقتباس غير المعلن، أو الإيماء بما ينتهى إليه من إدراك جوهر العلاقة بين النص والنصوص الأخرى، مما تحيل عليه ـ بالضرورة ـ انثناءة من انثناءات النص العديدة، وإلا فإنه لا يفهم على حقيقته، ولا يتكشف كل ما بداخله.

وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكوُّن الاقتباس فى لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التى يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء، وإدماجها فى فضاء النص الذى يخرج إلى النور محمَّلاً بها جميعًا، إذ لا شك أن ثمة ركامًا من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع فور انخراطه فى تصوير التجربة؛ فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب فى أعماقه ـ وعيًا أو لا وعى ـ يدفع إليه بالأشباه والنظائر دفعًا، بما لا يمنعه من حق التوقُّف أمامها، والتأمل لمقوماتها، والإفادة منها.

وعلى أساس من تأملُّه وتوقفُّه تبدأ حركة الإبداع، وتتجلى لحظة تخلُّق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل، ويشير إليها منطق ذلك التقارب الظاهر بين النص الأخير، وبين ما قبله من نصوص، وإن تعدَّدت وكثرت، وكأن المبدع الأخير ـ بهذا الشكل ـ قد أضاف ـ وربما بدأ ـ من جديد على الرغم من تعقُّد الأمر لديه بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كلٍّ مترابط ومتماسك ومتجانس ... ومع هذا فإن الاتهام لا ينسحب على المنقول عنه، باعتبار إمكانية وروده مفككًا

أو ممزقًا لحظة انخراطه فى النص الجديد، وهو فقط بهذه الصفة باعتبار صوره الجزئية موضع التأثر أو الاقتباس، وكأنما مال الأخير إلى انتقاء جزئيات بعينها تتسق مع خط تجربته، وتصدر باسمها، فكأن الاختيار ـ بهذه الصورة ـ ظل مبنيًا على أساس معطيات محددة معلقة به، وتتخلق فى أبنية عمله بصورة أكثر فعَّالية، تجعل من حقه جمع الأشتات المتباعدة فى نسق جديد له تميزه وله ـ أيضًا ـ خصوصيته، وله فى عمله ـ ضمن ماله ـ قيمته ووظيفته الجمالية وما وراءها على مستوى الأداء والتلقى معًا.

من واقع هذا القياس نستطيع رؤية النص فى سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التى لمعت أمامه فجذبه بريقها، فكان الحضور فعليًا لتلك النصوص، وظل ذلك الحضور مرهونًا بمنطقه التحويلى الذى تتعدد فيه الدرجات، أو تتنوع فيه الكيفيات المهنية لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجددة بين النص الأخير وبين ما سبقه من نصوص متقدمة عليه، أو ربما معاصرة له.

ومن هذا كله، ومع تعدد تلك التوجُّهات يظل مثل هذا الدرس فى حاجة إلى تعدد المحاولات، لعلها تظل قادرة على الإسهام فى تأكيد اصطناع منطق الامتداد والتواصل بين الجديد والقديم، سواء أخذنا فى درسه بمنهج تقليدى بسيط ـ على وضوحه ودقته ـ أو مِلنا مع أنصار الاستغراق فى التجديد إلى صياغة مصطلحاتهم والأخذ بها، وكأنها تظل مرهونة لدينا بدلالات التضمين المعنوى أو الاقتباس، أو الاستشهاد، وفى كل الأحوال تظل الغاية ثابتة عند حد تعلُّقها باستكناه ما وراء النص من موروثات يمكن التوقُّف عندها، ويحسن تأمل قيمتها فى إثراء النص، مع الإبقاء على خصوصية التجربة وتفرُّدها فى كل الأحوال، ولا مانع ـ عندئذ ـ من اكتشاف مذهب الشاعر فى الحياة، أو التوقُّف عند زاوية اختياره لفضاء نصه من جراء استيعاب تجربته، وخلاصة حواره مع عالمه، فهو يعيش تجربته بكل أبعادها واقعًا وحلمًا، متخذًا من قصيدته وسيلة كبرى لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد

جوانبه، مع الاحتفاظ أيضًا بخصوصية معاناته لحظة الإبداع، مهما تزاحمت عليه مواد القديم، وأيًا كانت درجة شغفه أو انبهاره بها.

فإن انتهينا إلى التسليم بقيام تجربة المعارض من خلال فكرة " التناص " بقى أمامنا أن نتبناها ونذود عنها خروجًا بها عن منطقة الاتهامات التى لحقت بها حتى أساءت إليها، وكأن المتأخر حين استوحى من المتقدم كان فى حاجة إلى ما يستحثه على صياغة عمله، أو إخراجه على النحو الذى صاغه من خلاله، وهو قول لا يتسق مع جوهر " التناص " من حيث الاعتراف بكمون المواد الموروثة فى لا وعى الشاعر، فإن مال إلى العثور على معادله الموضوعي، أو وجد له نظيرًا سُبق إليه، فلا مانع - آنئذ - من التعريج على الموروث ينهل منه ويعمل دون وجل أو تردُّد بل على العكس، فقد ضمن إثراء عمله من خلاله، وهو الأمر الذى يمتد - بدوره - إلى تبنِّى الدفاع عن حرارة تجربة المعارض، حتى لا يخشى أن يكون قد تجاوزها إلى مرحلة ترك القياد لمواد جاهزة، دون أن يتفاعل معها، أو أن تتخَّلق بحذافيرها من جديد على يديه، وهو ما قد يُطرح - أحيانًا - تحت منطق الاتهام بفتور التجربة، أو التسليم بمؤشر العجز عن بلورتها فى البدء من جديد، وهو ما ينقضه أيضًا توافر ذلك الحس التراثى بشكل جاد وفَّعال لازال يطرح على المبدع من خلال ذاته ما يستحق المراجعة والإضافة، ويضمن له الاستمرارية والبقاء من واقع تسرُّبه إلى العمل لحظة تخلقه وانفتاحه على الوجود من حوله.

وبذا يتحول القول بفتور التجربة إلى منعطفات أخرى، أو يأخذ قياسًا مخالفًا عبر مواقف إبداعية بعينها، لا نشترط فيها أن تكون صادرة من نقطة البداية، أو أن تكون واردة من إحدى زوايا التحوُّل، أو مناطق التأثر بهذا الشكل أو من خلال أى من تلك التجليَّات.

ومعنى هذا - أيضًا - أنه بوسعنا تأكيد إيجابية تجربة المعارض حتى لا تظل حبيسة (التناص)، وكأنها فقدت حرارتها، بل - على العكس من ذلك - فهى

تظل قادرة على الإعلان عن خصوصيتها بشكل واضح ومفهوم دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانيًا وآنيًا، أو تأثرًا وتاريخًا؛ ذلك أن امتداد أو جذور مثل تلك التجارب إنما يظل رهنًا بصيغة الأداء التى ينطلق المبدع من خلالها كاشفًا عن ذاته، وصادرًا عن واقعه، ومتمثلاً تراثه الطويل الممتد بكل ما له من أرصدة نفسيه فى آن واحد.

وهكذا يظل الجمع واردًا بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) ليظل من مؤشرات التمكُّن والأصالة التى تسهم فى توصيل تجربة المبدع، وتحتفظ له ـ ولها ـ بكيانه وكيانها، على الرغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التى تظل ماثلة فى ذاكرته ومترجمة فى فنه، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائي، يكشف ـ بالدرجة الأولى ـ عن معايشة وتمثُّل للقديم والجديد فى ازدواجية هادئة دون انفصام بينهما، بما قد ينتهى إلى بقاء أحدهما على حساب فناء الآخر، وهو ما لا يُحمد فى مثل هذا الدرس الأدبي، بل يحسُن فيه التوقُّف عند جوهر ذلك التلاقى الذى يزيد عمل المتأخر ثراءً وإمتاعًا من خلال تمثُّله لأعمال سلفه من جانب، مع صدق صدوره عن تجاربه الخاصة من جانب آخر.



الباب الثاني

في التطبيق والفروع

الفصل الأول
العمق الذاتى والمشترك فى بعض اليائيات

١- يائية الأسر (يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثى).

٢- رثاء الآخر (يائيتا الخنساء فى أخويها).

٣- رثائية النفس (يائية مالك بن الريب).

٤- المرثية الجماعية (يائية الشريف الرضى).



(١) يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثى

(١) ألا لا تلُومانى كفَى اللومُ مَابيا فما لكُما فى اللُّوم خيرٌ ولا ليا

(٢) ألم تَعْلمَا أن الملامَةَ نفعُها قليلٌ، وما لَوْمى أخى من شمَاليا

(٣) يا راكباً إمَّا عرضْتَ فبلِّغَنْ نداماىَ من (نجرانَ) أنْ لا تلاقيا

(٤) أبا كَرَب والأيهمَيْن كلَيْهما وقيساً بأعلىَ حضرموتَ اليَمانيا

(٥) جزىَ الله قومى بالكُلاب ملامةً صريحَهمُ والآخرين المواليا

(٦) ولو شئتُ نجَّتنى من الخليل نَهْدةٌ ترَى خلفَها الحُوَّ الجيادَ تواليا

(٧) ولكننِّى أحمْى ذمارَ أبيكمُ وكان الرماحُ يختطِفْنَ المُحَاميا

(٨) أقولُ - وقَدْ شدُّوا لسانى أمعشَر تَيمٍ : أطلقوا عن لسانيا

(٩) أمعشرَ تَيْم قد ملكتُم فأسْجِحوا فإن أخاكم لم يَكُنْ من بوائياً

(١٠) فإن تقتُلونى تقتلوا بى سيِّداً وإن تُطلقُونى تحرُبونى بماليا

(١١) أحقاً عباد الله أن لستُ سامعاً نشيد الرُّعاءِ المُعْزِبين المتاليا

(١٢) وتضحكُ مِنى شيخَةٌ عبشَمِيَّةٌ كأنْ لم ترَىْ قبلى أسيراً يمانيا

(١٣) وظلَّ نساءُ الحى حَوْلِىَ رُكّداً يراوِدْنَ منى ما تريدُ نسائياً

(١٤) وقد عَلمَتْ عُرسى مليكةُ أننى أنا الليثُ مُعْدُواً علىَّ وعاديا

(١٥) وقد كنت نحّارَ الجَزور، ومعملَ مطيٍّ، وأمْضى حيثُ لا حَيٍّ ماضيا

(١٦) وأنحَـرُ للـشَّرْبِ الكـرامِ مطيَّتـي وأصـــدعُ بـــين القينَـــتْين ردائـــيا

(١٧) وكنتُ إذا مـا الخيلُ شمَّصهَا القنا لَبـــيقاً بتـــصريف القـــناة بَنَانـــيا

(١٨) وعاديـةٍ سـومَ الجـراد وزَعْـتُها بكفّـــي وقـــد أنحَـــوْا إليَّ العوالـــيا

(١٩) كأنّي لم أركبْ جواداً، ولم أقُلْ لخيلـيَ كُـرِّي نَفِّـسي عـن رِجَالـيا

(٢٠) ولم أسبأ الـزقَّ الـرويَّ ولم أقُـل لأيسار صِـدْق: أعظمـوا ضوءَ ناريا[1]

---

(١) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر (عبدالسلام هارون).

(٢) يائيتا الخنساء فى أخويها

(١) ألا أيُّهـا الـديكُ المـنادى بـسُحْرة هلُـمَّ كـذا أخـبرْكَ مـا قَـدْ بـدا لـيا

(٢) بـداَ لِـىَ أنّـى قـد رُزِئـتُ بِفْتـيَةٍ بقـيـة قـوم أورثُنـى المباكِـيا

(٣) فلمـا سمعـتُ الـنائحات تَنُحْـنَهُ تعـزَّيتُ واسـتيقنتُ أن لا أخَـا لـيا

(٤) كـصخرِ بـن عمـرو خـير مَـنْ قـد وكـيف أرَجـىِّ العـيشَ ضـلَّ ضـلاليا

(٥) ومالِىَ لا أبكـى علَـى مـن لَـو أنـه تقـدم يَومِـى قـبله لبَكَـى لـيا

(٦) وإن تُمْـسِ فـى قـيس وزيـد وعامر وغـسان لم تـسمع لـه الدهـر لاَحِـيا

وفى الثانية تقول :

(١) أرىَ الدهرَ أفنى معشرى وبنى أبى فامـسيتُ عَبْـرَى لا يجـفُّ بكائـيا

(٢) أيـا صَـخْرَ هـل يُغنـى الـبكاءُ أو علـى مَـيِّت بالقـبر أصـبحَ ثاويـا

(٣) فـلا يُـبعِدنَّ الله صـخراً فإنـه أخُـو الجـود يبنـى للفَعَـال العَوالـيا

(٤) سـأبكيهما ـ والله ـ ما حقٌّ والـهٌ ومـا أثـبتَ اللهُ الجـبالَ الرواسـيا

(٥) سـقى الله أرضـاً أصـبَحتْ قـد مـن المُـسْتَهلات الـسحابَ الغَـواديا

(٦) إذا مـا امـرؤُ أهـدىَ لَمـيْتٍ تحـيةً فحـياكَ ربُّ الـناس عنـىَّ مُعاويـا

(٧) وهـوَّن وجـدى أنّـى عَـنْ معاويـا كـذبت، ولم أبخـل علـيه بِمَالـيا[1]

---

(١) ديوان الخنساء ، ت د. إبراهيم عوضين ١٩٨٦، ص ٤٢٣ - ٤٢٤ .

(٣) يائية مالك بن الريب

(١)	ألا ليتَ شعرى هَلْ أبيتَنَّ ليلةً	بجنب الغَضَا أُزجى القلاصَ النواجيا
(٢)	فليت الغضَا لم يقْطَع الركبُ عَرْضَهُ	وليت الغضاَ ماشىَ الركّاب ليَاليا
(٣)	لقد كان فى أهل الغَضَا لو دنا	مزارٌ، ولكن الغضا ليس دانيا
(٤)	ألم ترَنى بِعتُ الضلالةَ بالهُدى	وأصبحتُ فى جيش ابنِ عفّان غازيا
(٥)	وأصبحتُ فى أرضى الأعادىَ	أُرانِىَ عن أرض الأعادى قَاصيا
(٦)	دعانى الهوى من أهل (أوْدِ)	بذى الطبَسَيْن فالتفَتُّ ورائِيا
(٧)	أجبتُ الهوَى لما دعانى بزَفْرةٍ	تقنَّعْتُ منها – أن أُلاَم – رِدائيا
(٨)	أقول وقد حَالَت قُرَى الكُرْدَ بيننا	جزىَ الله عمراً خيرَ ما كنتُ جَازيا
(٩)	إن اللهُ يُرْجِعْنى من الغَزْو لا أرى	– وإن قلَّ مالى – طالباً ما ورائيا
(١٠)	تقول ابنتى لما رأت طولَ رِحْلتَى:	سِفَارُك هذا تاركى لا أبَاليا
(١١)	لعمرى لئن غالتْ خراسانُ هامَتى	لقد كنت عن بابىْ خرُاسان نائِيا
(١٢)	فإن أنْجُ من بابَىْ خراسان لا أعُدْ	إليها، وإن منَّيتمونُى الأمانيا
(١٣)	فللّه درى يوم أتركُ طائعاً	بنىَّ بأعلى الرقمَتَيْن وماليا
(١٤)	ودرُّ الظّباء السانحات عَشيِّةً	يُخبِّرن أنِّى هالكٌ مَن ورائيا

(١٥) ودرُّ كـبيرَّى اللّـذين كِلاَهمـا علـىَّ شـفيقٌ ناصـحٌ لـو نَهانـيا

(١٦) ودرُّ الـرجال الـشاهدين تفتُّكـى بأمـرِىَ ألا يقـصرُوا مـن وَثاقـيا

(١٧) ودرُّ الهوَى من حيث يدعو صُحْبَتى ودرُّ لَجَاجاتـى ودرُّ انتهائـيا

(١٨) تذكرتُ مـن يَبْكى علىَّ فلـمَ أجِدْ سِوَى السيفِ والرمح الرُّدَيْنى باكيا

(١٩) وأشـقرَ محـبوبكٍ يَجُـرُّ عَـنَانَهُ إلى الماءِ لم يـترك لـه الموتُ سَاقيا

(٢٠) ولكـن بأكـنَافِ الـسُّمَيْنة نـسوةٌ عزيـزٌ علـيهنَّ العـشيَّةَ مَابِـياَ

(٢١) صـريعٌ علـى أيـديِ الـرِّجال بقَفْـرةَ يُـسَوُّون لحدى حيث حُـمَّ قَـضَائيا

(٢٢) ولمـا تـراَءتْ عـند مـرْوٍ مَنِيَتـى وخلَّ بهـا جسمى وحانت وفاتيا :

(٢٣) أقـول لأصـحابى : ارفعونـى فإنـه يُقـرُّ بعينَـى إنْ (سُـهَيْلٌ) بَـدَا لـيا

(٢٤) فيا صاحَبىْ رَحْلى دنا الموتُ فانزِلا بـرابيةٍ إنِّـى مُقِـيٌم لَيالَـيا

(٢٥) أقـيما علـىَّ الـيومَ أو بـضْعَ لـيلةٍ ولا تُعْجِلانـى قـد تبـيَّن شَـانيا

(٢٦) وقُومَا إذا ما اسْتُل روحى فهّيئاَ لِـىَ الـسِّدْرَ والأكفـان عـندَ فَنَائـيا

(٢٧) وخطَّـا بأطـراف الأسـنةِ مـضجعى ورُداَ علـى عينـىَّ فـضلَ رِدَائـيا

(٢٨) ولا تحـسُدانى - بـارك الله فـيكما مـن الأرض ذاتِ العَرْض أن توسعا

(٢٩) خُذانـى فجُرانـى بثوبـى إلـيكما فقَـدْ كـنتُ قـبل الـيوم صَـعْباً قياديا

(٣٠) وقـد كـنتُ عطافاً إذا الخيلُ أدبرَت سـريعاً لـدى الهَيْجا إلى مـن دعانيا

(٣١) وقد كنتُ محموداً لدى الزّاد والقِرى وعَـنْ شتمِىَ ابـن العـم والجار وَانيا

(٣٢) وقـد كـنتُ صبَاراً على القِرنِ فـى ثقـيلاً علـى الأعـداء عَـضْباً يمانـيا

(٣٣) فطَـوْراً تَرانـى فـى طِـلالٍ و نعمـةَ وطـوراً ترانـى والعـتاقُ رِكَابـيا

(٣٤) ويوماً تَرانى فى رحىً مستديرةٍ   تمــزِّقُ أطــرافَ الــرماحِ ثيابــيا

(٣٥) وقُومًا على بئر الشُّبيكة فأسمِعا   بها الغرَّ والبيضَ الحسانَ الرَّوانيا

(٣٦) بأنكمــا خلّفتُمانـــى بقَفْــرَة   تهيلُ علىَّ الريحَ فيها السَّوافيا

(٣٧) ولا تنسيا عهدِى خليلىَّ بعدما   تقطـعُ أوصـالى وتَبْلَـى عِظامـيا

(٣٨) ولـن يَعـدَمَ الـولدانُ بـثًّا يعيبُهم   ولـن يعـدمَ الميراثَ مِنى المواليا

(٣٩) يقولـون لا تـبعُدْ، وهـم يدفنُوننى   وأيـنَ مكـانُ الـبُعد إلا مكانـيا

(٤٠) غداةَ غدٍ يا لهف نفسى على غدٍ   إذا أدلَجوا عنىً وأصبحتُ ثاويـا

(٤١) وأصبح مـالِى مـن طـريف وتالـد   لغيرى، وكان المال بالأمس ماليا

(٤٢) فيا ليت شعرى هل تغيَّرت الرحا   رحا الحَرْب أم أضْحَتْ بفَلْج كما

(٤٣) إذا الحى حلـوها جميعاً وأنـزلوا   بهـا بقَـراً حُـمَّ العيون سـواجيا

(٤٤) رَعَيْنَ، وقـد كـاد الظـلامُ يَجنُّها   يَسُفْنَ الخُزامى مـرةً والأقاحـيا

(٤٥) وهل أتركُ العيس العوالىَ بالضُّحى   بُـركبانها تعلُـو المـتَان الفَيافـيا

(٤٦) إذا عَـصَب الـركبان بـين (عُنيـزة)   (وبولان) عاجوا المُنْقيات النواجيا

(٤٧) فيا ليت شعرى هل بكتْ أمُّ مالك   كما كنتُ لـو عالَـواْ نعيَّك باكيا

(٤٨) إذا مِتُّ فاعتادى القبورَ وسلِّمى   علـى الـرَّمس أُسقيت الـسحاب

(٤٩) على جَدَث قد جرَّت الريح فوقَه   تـراباً كـسَحْق المَرنبانـى هابـيا

(٥٠) رهينةُ أحجـار وتُـرْب تـضمَّنت   قـرارتُها مِنـىً العظـامَ البواليـا

(٥١) فيا صاحباً إمـا عرضـتَ فـبلِّغَنْ   (بنى مازنٍ) والـريبَ أن لا تلاقيا

(٥٢) وعزَّ قلوصى فى الركاب فإنها   سـتُفْلقُ أكـباداً وتُبْكـى بواكـيا

(٥٣) وأبـصرتُ نـارَ المازنـيات مُوهـنا   بعلـياء أدْنَـى دونَهـا الطـرفُ دانـيا

(٥٤) (بعـوَدىْ ألـنجْوج) أضـاءَ وقَـوَدها   مَهاً فى ظِلال السِّدر حُوراً جوازيا

(٥٥) غـريبٌ بعـيدُ الـدار ثـاوٍ بقفـرةٍ   يـدَ الدهـر معـروفاً بـأن لا تدانـيا

(٥٦) أُقلِّبُ طرفى حول رحلى فلا أرى   بـه مـن عُـيون المؤنـسات مـراعيا

(٥٧) وبالـرَّمل مـنا نـسوةٌ لـو شـهِدنَنى   بكـيْنَ وفَـدَّيْنَ الطـيب المـداويا

(٥٨) وما كـان عهـد الـرمل عندى وأهلُه   ذمـيما ولا ودعْـتُ بالـرمل قالـيا

(٥٩) فمـنهن أمـى وابنـتاى وخالَتـى   وباكـيةٌ أخـرى تهـيج البواكـيا [1]

---

(١) الأمالى ١/ ٣٥.

(٤) يائية الشريف الرضى

(١) أقولُ لِركْبٍ رائحينَ : لعلكم تَحلون من بعدى العقيقَ اليمانيا

(٢) خذوُا نظرة منىٍّ فلاقوا به الحِمَى ونَجْداً وكثبانَ اللّوى والمطاليا

(٣) ومُرُّوا على أبيات حىًّ برامةٍ فقولوا : لديغٌ ينبغَى اليوم رَاقيا

(٤) عدمتُ دوائى بالعراق فربَّما وجدتُم بنجدٍ لى طبيباً مداويا

(٥) وقولوا لجيرانٍ علىَ الخَيْفِ من تُراكُمْ مَن استبدلتُمُ بجِوَاريا

(٦) ومن حل ذلك الشّعب بعدى لواحِظُهُ تلك الظباءَ الجَوَازيا

(٧) ومن ورَدَ الماء الذى كنتُ وارِدًا به ورعىَ الروضَ الذى كنتُ راعيا

(٨) فوا لهفتنى كَمْ لى على الخَيْفِ تذوبُ عليها قطعةٌ من فُؤاديا

(٩) صَفَا العيش من بعدى لحىٍّ على حلفتُ لهم لا أقربُ الماءَ صافيا

(١٠) فيا جبلَ الريَّان إن تَعْرَ منهمُ فإنى سأكسوكَ الدموعَ الجَوَاريا

(١١) ويا قُربَ ما أنكرتُمُ العهدَ بَيْننا نسيتُم، وما استَودَعتُمُ الوُدَّ نَاسيا

(١٢) أأنكرتُمُ تسليمَنَا ليلةَ النقا وموقفنا نَرْمى الجِمارَ لَيَاليا

(١٣) عشيةَ جَارَانى بعينيْه شادِنٌ حديثُ النوى حتى رمىَ بى المراميا

(١٤) رمى مَقْتَلى من بين سجْفَىَ عَبيطَه فيا رامياً لا مسَّك السوءُ راميا

(١٥) فيا ليتنى لم أُعلُ نشْزاً إليكمُ حراماً، ولم أهبط من الأرض واديا

(١٦) ولم أدر ما جَمْعٌ وما جمرتا مِنىً ولمْ ألقَ فى اللاقين حيًّا يمانيا

(١٧) وياويحَ قلبى كيفَ زَايَلْتُ فى بذي البان لا يُشْرِيَنْ إلا غَوَاليا

(١٨) ترحلتُ عنكمُ لى أمامىَ نَظرَةٌ وعشْرٌ وعَشْرُ نحوكم لى وَرَائيا

(١٩) ومِنْ حَذَر لا أسألُ الركبَ عنكُمُ وأعلاقُ وجدى باقياتٌ كما هيا

(٢٠) ومن يسأل الركبانَ عن كلِّ غائب فلابد أن يَلقَى بشيراً وناعيا

(٢١) وما مُغْزلٌ أدماءُ تُزْجى برَوْضَة طُلاً قاصراً عن غاية السِّرب وَانيا

(٢٢) لها بَغَماتٌ خلفَه تُزْعِجُ الحَشَى كجَسِّ العذارى يختبرن الملاهيا

(٢٣) يحُور إليها بالبُغام فتنْثَنى كما التفت المطلوبُ يَخشىَ الأعاديا

(٢٤) بأروعَ من ضمياءَ قلباً ومهجةً غداةَ سمعنا للتفرُّق داعيا

(٢٥) تُودّعنُا ما بين شَكْوى وعَبْرة وقد أصبحَ الركبُ العراقىُّ غَاديا

(٢٦) فلم أرَ يوم النَّفْر أكثر ضاحكاً ولم أرَ يومَ النفر أكثرَ بَاكيا

تداخلات النصوص وتقاطعات التجارب

(١) يائية الأسر وعبديغوث

قريبة إلى النفس هذه الياء التى اختتمت بها القصائد حرف روى لها، فى ظلال هذا الكم من التجارب المتشابهة، ألأنها "الأنا" فى موقع المفعولية أو الإضافة، فى منطقة لا تحتمل إلا صدق تعبيرها عن صدى الواقع عليها، لاسيما حين تستكمل بألف الإطلاق التى قد تزيد الصوت فيها ألماً وتشبعه حنيناً وحزناً ؟ ربما !

وربما سمحت لنا قراءة بعض تلك التجارب بكشف مدى صدق الإجابة عن هذا التساؤل، وعندئذ تأتى الإجابة عليه شافية مقنعة إلى مدى بعيد، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يُهزم مع قومه، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيراً فى صفوف أعدائه، بعد أن كان قائداً لقومه من "مذحج"، ويحاول الأسير أن يفدى نفسه، ولكن أنى له ذلك وقد تمادت "تميم" فى حرصها عليه، بل أبت إلا قتله "بالنعمان بن جساس" قتيلهم فى يوم "الكلاب الثانى"، وهو موضع أسر "عبديغوث بن وقاص الحارثى"، ولم يكن (عبديغوث) قاتله، ولكن تميماً تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله بحكم منزلته فارسًا مذكورًا فى قومه، وشاعرًا ذائع الصيت بينهم، وكانوا قد شدُّوا لسانه لئلا يقدم على هجائهم، أو التعريض بهم، أو رصد مثالبهم .

وحين أدرك الفارس الأسير أنه مقتول ـ لا محالة ـ طلب إليهم أن يطلقوا لسانه،

لعله يذم أصحابه ممن تركوه وغدروا به، أو لعله يرثى نفسه قبل موته، كما طلب منهم أن يختاروا له قتلة كريمة تليق بمكانته وفروسيته، فأجابوه إلى رغبته، وسقوه الخمر، وقطعوا له عرقاً يقال له الأكحل، وتركوه ينزف حتى مات.

ويقال أنه نظم (يائيته) المشهورة وقد جُهز للقتل، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إزاء ما كان قومه، وقد تركوه حين هزموا، ولو شاء الفرار لسهُل عليه أمره، وربما كتبت له النجاة من مأزق أسره، ولكنه آثر الثبات من أجل حماية قومه، فإذا به فى موقف لا يُحسد عليه بين مهانة ومذلة يترجمها موقف نساء تميم منه، وهن يهزأن به، ويسخرن منه، ويرادونه عن نفسه، وليس أمامه من عزاء يسلى به نفسه إلا مشاهد مضيئة من ماضيه العريق يفرُّ إليها، ويتلمس من خلالها سلوته عن آلام واقعه، ولذا راح يبنى قصيدته بناءً تقريرياً بدا أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير، مما يعكس قربه من حس المرتجل، ويترجم إدراكه رهبة الموقف، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة، ثم أسر، ثم رغبة فى قتله، وتجهيز له لأن يقتل، ولذا يبدأ قصيدته بالنهى عن اللوم لا قيمة له، وكثيراً ما نأى بنفسه عن أن يلوم - أصلاً - فما بالك به موضعاً لهذا الملام، وهو الذى ارتضى لنفسه الثبات حتى أُسر، وكان يمكنه الفرار والنجاة ولكنه لم يشأ.

ثم ينتقل الشاعر الفارس الأسير إلى عرض قصة أسره، يعرض منها فى لمح خاطف ليوم الكلاب، ويذكر ثباته وتماسكه، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمراً محققاً له ولقومه، وبعدها يعيش مع قصة أسره بكل صورها الفنية الكئيبة، مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضى التى يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته، وما كان من متعة فى حياته، لعله يخفف شيئاً من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير (يائيته) حول صيغة النهى المكررة، وصيغة الأمر (ألا لا تلومانى، فبلغن، فأسجحوا ...) وكأنه شاء أن يطرحها على أكثر من مستوى نفسى، حيث يرفض اللوم إباءً وأنفة، ويطلب الإبلاغ حنيناً وشوقاً إلى القوم والأرض، ثم يطلب

التيسير عليه، وهو فى موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به، فيبدو ضعيفاً مستسلماً إلى حيث لا يجدى التحدِّى أو المقاومة إلا افتعالاً ووهمًا.

وبتكرار هذه الأفعال يتكرر موقف "الأنا" فى وضعها الانهزامى وصورتها الضائعة (لا تلومانى، ما بيا، ولا ليا، ما لومى، شماليا، نداماى، نجتنى، لسانيا، بى، ماليا، نسائيا، ردائيا، بنانيا، رجاليا، ناريا)، ولعل أداء الضمائر - بهذه الصورة المتزاحمة - يعكس جوهر ذلك البعد النفسى الذى يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معاً، فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة)، إلا فى سياق عتابه المرير لقومه ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم)، وحين ينفى عن نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا). بعدها يستجمع قوته حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة، فيعود إلى الماضى بإشراقة صوره (كنت لبيقاً .. وزعتُها، ركبتُ جواداً، قلتُ كرى، سبأت الزق، قلت لأيسار صدق ... إلخ.

وكأن الشاعر يتحول بلغته تحولاً بعيداً بين المشهدَيْن، مشهد ماضيه وحريته وسيادته بوصفه قائدا بارزًا وعَلَمًا مشهورًا فى قومه، وبين موقفه فى أسره وقد فقد مقومات فروسيته، فتحول بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة ، بكل ما تعكسه من المرارة والقتامة.

ويؤكد الفارس حواره المتناقض من خلال توزيع ضمير (الأنا) بهذه الصور التى تلخص قصته صريعاً بين الواقع، وبين استعادة شريط الذكريات فى الأبيات (١، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ٢٠).

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين يتوقف فى ثلاثة أبيات - فقط - عند ازدحام المشاهد (٨- ١٠) ففيها يذكر ما كان من شد لسانه، وأيضاً ما كان من حديثه إلى خصومه، وهو يعرض طلبه منهم معاوداً ذكر أَسْره، ومحاولاً تبرئة نفسه من دم أخيهم، ثم يطلب منهم مزيداً من الحرص فى قتله استشعارًا لمنزلته حتى فى لحظة مواجهة الموت !

فى زحام هذه الأحداث الغريبة والمفزعة للشاعر لم ينس فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥ – ٢٠) يسجل حنينه إلى المكان، كما عرضه فى الأبيات الأولى (٣، ٤)، ومن خلال حديث الذكريات يكاد يتوحَّد مع الماضى، لولا صحوة الحاضر وإلحاح آلامه على نفسه، إذ يبدو هذا التوحُّد ظاهراً من خلال ما يصوره من (نحر الجزور، المطى، الرحلة، الشرب، زعامة الندماء، الخيل، الرماح، الأيسار ...) وهل للفارس ما هو أفضل من مجمل تلك الذكريات ليكون سيداً فى قومه وموضعاً لإعجابهم به، والتفافهم حوله ؟

يبدو موقفه من الـ " أنت " موزعاً بين الفريقَيْن، بين قومه وخصومه، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتباً عليهم وساخطاً، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣)، إلى ما يردده من الأسماء (٤، ٥) إلى ما يرصده من مرارة العتاب فى البيت الخامس، وكذا من أسلوب المنّ عليهم بما قدمه لهم فى البيت (٧).

وعبر الأماكن والرفاق، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء، مع ذكر القوم وعمومية الأحكام، ومع نشر العتاب لطبقات قومه يتحرك الشاعر من هذه الزاوية فى مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه، وقد أخطأوا فى حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره إياهم (٩)، وضيفه بسخرية نسائهم منه (١٢)، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا وتجاوز آلامه فى محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذى يعتد به وبها فى مفاوضة الزمن بين موجبه وسالبه.

لم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بكيفية وقوعه فى الأسر، ولم يسهل عليه أن يطلق على نفسه أسيراً صراحةً، بقدر ما جاء الحديث لديه مضمناً فى لغة الأسير اليمانى مرة واحدة (١٢)، وهو ما دفعه إلى رثاء الذات، وعتاب القوم فى خط واحد وسياق متقارب.

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح بعض المفارقات، حيث تبدت عنده الصور المتناقضة التى يضيق بها من تلك السخرية التى يلقاها من نساء خصومه، وكيف

راح يرفض الاستجابة لهن، وكأن أولئك النسوة يذكرنه – مجرد تذكر – بنساء قومه ممن عرفن عنه فروسيته ومروءته وما اجتمع فيه من شمائل المثل العليا مما لا تعرفه نساء أعدائه، وكأنه ـ بذلك ـ ينقذ كرامته الممتهنة بعرض تفصيل ذلك الماضي ثانية من خلال اصطناعه لغة حوارية مع المرأة ومن خلالها في الأبيات (١٢، ١٣، ١٤، ١٦).

يبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره عبر الأبيات من ألفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت الأول، ثم مرتين فى البيت (٢)، وأخرى سادسة فى البيت (٥)، وكذا تكرار (الحِمى) رهنًا بفروسيته مرتين (٧)، واللسان تعلقاً بشاعريته مرتين، وهو ما يعرض له فى صور أخرى، على نحو ما أورده من (رد أعجاز بعض الأبيات على صدورها) فى العدو (١٤)، المطى (١٥،)، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بُعداً كمياً لذلك الحنين الذى يعيشه الفارس إزاء مشاهد الماضى، وهو ما يتأكد ـ مرة أخرى ـ بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) (حضرموت) فى البيتين (٣، ٤) إلى جانب تصوير نسبه "اليمانى" الذى طالما اعتد به مراراً على مدار رصد التجربة وتصوير تداعياتها.

(٢)

فإذا شئنا التوقف عند البعد النفسى لدى الشاعر الأسير بدا لنا وقد تشبث بمكانته قائداً بين قومه، حتى اكتشفنا دوره وشجاعته وفروسيته، إلى جانب ارتباطه بأبناء طائفته من جنده وعشيرته وأصدقائه منذ استهلال القصيدة :

ألا تلومانى كفى اللوم ما بيا فما لكما فى اللوم خير ولا ليا

حيث يبقى لديه مؤكداً فى السياق النفسى شدة التشبث بمقومات الحياة، وكأنما قصد إلى رفض فكرة الموت بصرامة وتحايل ظاهرين، فإن بدا له شبح الموت ظاهراً فى عيون القوم، أو حتى فى حوارهم حوله نراه يحاول كسر حاجز الزمن عوداً إلى

الماضى يجتر الذكريات، فهل إلى عودتها من سبيل ؟ ! على الأقل تعزية للنفس عن ألم التجربة، أو هى إغفاءة مؤقتة كفيلة بأن تنسيه ما يُدبَّر له بلَيْل من أمر الموت، وما قد ينتظره من مواجهة قطعية للمصير، فهو التحايل على إبقاء الحياة كلما أمكن ذلك، وهو التشبث بصور الماضى من خلال ذكريات يرددها، إذ ربما أسهمت فى التخفيف عنه نفسياً، وبل ربما أنقذته من مهانة الاستغراق الكامل فى هول الخطب الذى أحاط به من كل اتجاه .. ومن تلك الرموز ما استوقفه من :

صحبة الرفاق / نحو المطايا / سبأ الزق / ضوء النار للأضياف / موقفه بين القيان يصدع الرداء ... إلخ .

وكأنما قصد من وراء ذلك الإبانة عن موقفه الاجتماعى بين أقرانه وضيوفه، ثم بين ندمائه وجواريه فى زحام المنادمة بين عبث السكارى وعربدة المخمورين وتهتك المجان والخلعاء.

وتستبد به مشاهد الماضى من خلال طرح هذا المستوى الفردى إلى مستوى آخر قبلى حين يستعيد الفارس ذكريات حياته القبلية من خلال ما تستحضره الذاكرة الصوتية لديه من "نشيد الرعاء المعزبين المتاليا " على حد تصويره.

وكأنما الشاعر بلور وجدانه من خلال وجدان جماعته التى انفصل عنها فجأة حين أسره خصومه، وبقى له منها أن يتوحد معها – فقط – عبر قياسات الماضى فحسب، مما يدفعه دفعًا إلى حزن قاتم وأسى غامر حين تلح على ذاكرته آلام لحظة الأسر، وإن كان قد يتعزَّى بعدم فراره منه، ولو أراده لاستطاع، ولكنه أبى ذلك، فأنىَّ له الفرار وهو سيد القوم وقائدهم :

ولو شئت نجتَّنى من الخيل نَهْدَةٌ تَرَى خلفها الحُوَّ الجياد تواليا

وتتوزع مواقف الشاعر الأسير بين ذكريات ماضية وآلام واقعه، فلا يجد أمامه من كلٍّ إلا ما يحزنه ويبكيه، لاسيما حين وجد نفسه موطناً للسخرية أو مجالاً لاستهزاء السجَّانة :

وتضحك منى شيخةٌ عبشمية كأنْ لم تَرَنْ قبلى أسيراً يمانيا

وكأن هذه السخرية كانت دافعاً آخر وراء فخره الفردى والقبلى معاً، وكأنما أراد أن يسجل لها وللقوم أبعاد مكانته إن كانوا يجهلونه، وكأنما راح يجدُّ فى البحث عن صيغة من صيغ التوازن الذاتى بين ألم المصاب والضعف، وبين تمثل حالة القوة والسطوة، تلك التى يستمدها من أعماق ذلك الماضى بكل ذكرياته، حيث يتحول الفخر هنا إلى باب من أبواب عزاء النفس، وعندها تتناقض المواقف حتى من واقع نظرته للآخر، على نحو ما تحكيه مواقفه من عالم المرأة موزعة بين زوجة الفارس :

وقد علمَتْ عرسى مليكةَ أننى أنا الليثُ معدّوا علىَّ وعادياً

وبين صورة (السجَّانة) التى رأيناها تستوقفه، وحتى بين جموع النساء من أهل الخيانة :

وظلَّ نساءُ الحىِّ حولىَ رُكَّداً يراوِدْنَ منى ما تريدُ نسائيا

وعبر (تضاد) هذه الصور يتجلَّى (تضاد) عالم الشاعر صراعاً بين الماضى والحاضر، مما يدفعه إلى قبول صيغة التفاوض مع القوم، بدءاً من محاولته تبرئة نفسه من تهمة لا صلة له بها :

أمعشر (تَيْم) قد ملكتُم فأَسجِحوا فإن أخاكم لم يكن من بوائياً

إلى محاولة إغرائهم بفك أسره وقبول فدائه :

فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا وإن تطلقونى تحربونى بماليا

إلى طلبه منهم أن يفكوا لسانه :

أقول وقد شدُّوا لسانى بنسعة أمعشر (تيم) أطلِقوا عن لسانيا

مع مراعاة ما يعكسه مثل هذا الموقف من خوف القبائل من كلمة الهجاء حتى فى لحظة الموت ذاتها، ألم يعرفوا أن جرح اللسان كجرح اليد " وأن "القول ينفذ لا تنفذ

الإبر" كما صرح بعض القدماء فى سياق أشعارهم [1]، ولعل الأمر قد فرض نفسه حتى على البيئات النقدية إذا ما أخذنا بمقولة ابن رشيق من إباحة الفخر للشاعر الجاهل بنفسه دون سواه (ليس لأحد أن يطرى نفسه ويمدحها فى غير منافرة إلا أن يكون شاعراً فإن ذلك جائز له فى الشعر غير معيب عليه ".[2]

ومن هنا كان حرص الشاعر على ذكر مناقبه حتى فى حالة الأسر، وبيان قدرته على التأسى والصبر والتجلد، ومواجهة لحظة الألم، إلى جانب محاولة النجاة منها عبر ذكريات الوفاء الأُسرى التى ربطته بقبيلته عبر ماضيه وحتى لحظة أسره.

فإن شئنا تأمل خصوصية أداء الشاعر - هنا - بين شعراء عصره بدا لنا وكأنما استطاع أن يسمو بنفسه فوق الحدث المرير الذى عاشه، فبدا صادقاً فى أدائه عبر ماضيه وحاضره معاً، إذ لم يمنعه إحساسه بقرب الموت من أن يصدق فى التعبير عن لحظة المواجهة فى تفاعلها مع لحظة التذكر فى آن واحد، وكأن الذكريات لديه تظل فاعلة عبر الاتجاهين : اتجاه المفاوض المرن حين يتحايل ويراوغ، واتجاه الفارس البطل الذى لا يتوانى عن جمع معالم بطولته من خلال شريط الذكريات، بينما يصر على طرح تناقضات عواطفه من خلال صيغ تعبيرية متوازنة ومتوازية تكشف عن أعماق حالته النفسية فى كلٍّ مما يكشف عن أمرَيْن:

أولهما : طبيعة معايشته الحقيقية للحدث، وصدوره عنه بهذا العمق من خلال صوره وتقاريره.

ثانيهما : ربط مقومات البناء الفنى للقصيدة بتلك الدفقة الانفعالية الدالة على عمق دافعه النفسى فى هذه المنطقة المتاحة من مناطق الرثاء.

صحيح أن لقصيدة الرثاء موقعاً خاصاً على المستوى الانفعالى باعتباره لحظة

---

(١) الأول شطر بيت لامرئ القيس، والثانى شطر بيت للأخطل.
(٢) العمدة ١/ ٢٥.

صدق متميزة إذا أخذنا بما جاء فى المرويات حين قيل لأعرابى : ما بال المراثى أجود أشعاركم، قال لأنا نقول وأكبادنا تحترق .[1]

ولكنها تبدو هنا أشد ما تكون صدقاً فهى لحظة مواتية لمراجعة تاريخ النفس، وهى مقارنات بين ماض وحاضر تتلاقى بينهما العناصر الدرامية، وتتكشف من خلالهما جوانب الصدق، مما يجعل القصيدة وحدة فنية متكاملة لا تعرف التمزق ولا انفصام الأجزاء، ولا تباعد الصور كما عهدنا فى غير هذا الموضوع ؛ ذلك أن القصيدة قد صدرت عن وحدة انفعالية ووحدة زمانية وأخرى مكانية، فلم يشأ الشاعر تمزيقها بقدر ما قصد إلى تجميع وحداتها فبدت واضحة الفكرة، متكاملة النسج، موحدة البناء بما يشيع فيها من توحد نفسى ومباشرة، إلى جانب الحضور الذهنى للماضى مع الحاضر فى توحُّد آخر بدا شديد التمايز والظهور والعمق والدلالة.

بذا تبدو الصورة الكلية للنص أشد ارتباطاً بحالة الشاعر فى موقف الأسر، مما قد يدفع إلى استعانته بمعجم الموت والقبر، أو ما يتعلق بهما من بكاء ونحيب، ولكنه أنف من توظيف هذا المعجم فأبى إلا أن يستمر فى معجم الفروسية، وربما كان قاصداً من وراء ذلك إلى مقاومة فكرة الموت من أعماقه، فأراد إزاحتها من معجمه اللفظى والتصويرى، وربما تمنَّى إزاحتها ـ أصلاً ـ من عالمه إن استطاع، فشغله فخره بنفسه، وغلب على منطقه ضمير المتكلم، وكأنما أراد إثبات بقاء الذات المفردة شامخة حتى الرمق الأخير دون أن يتجاهل دورها الفاعل، حتى وإن عاد القهقرى قفزا إلى الماضى، ثم تردى أمام آلام الحاضر، ففى كلٍّ تظل الذات بارزة من خلال أداء لفظى مباشر يتسم بالوضوح والسهولة، دونما قصد إلى إغراب أو وحشية أو تكثيف لمفردات غامضة، فهى الحقيقة ناصعة أمام عينَىْ الشاعر بما لا يستوجب غموضاً ولا إغراقاً، ولا حتى تعدُّداً فى وحدات النص الفنية، مما أضْفى على القصيدة ذلك التوحُّد العضوى والموضوعى بشكل متميز لا يحتاج إبانة ولا مزيد تعليق أو لا إطالة توقف .

---

(١) البيان والتبيين ٢/ ٣٢٠.

(٢) رثاء الآخر (الخنساء)

(١)

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات، مستوى الرؤية الكثيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبة التجربة وطبيعة معاناتها الإنسانية من جرَّاء فقد أخوَيْها، ثم مستوى الألم والحزن الذى ترتب على السابق من ضخامة حجم الرُزء الذى حُقَّ له أن يورثها بكاءً لا ينتهى، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع المرثية مبررًا للتعايش مع المستويين السابقين .

وعلى حد ما تحمله كلتا المقطوعتين من دلالات قصر النفس الشعرى، وكآبة النفس البشرية، ومحاولة رصد التجربة فى إطار خاص من تلك السرعة الفنية الواضحة، تظل دالة على تكدس هذا المعجم البكائى الذى تذيعه عنه الأبيات (٢، ٣، ٥) ففيها الرزء بفقدان الفتية، ووراثة ذلك البكاء اللامتناهى، وسماع النائحات، وفقدان الأخ، والتصريح بمعاودة البكاء، وقد مزج بالحنين الدائم إلى الفقيد بشكل لا يوحى بإمكانية السلو أو النسيان .

ومع انتشار معجم البكاء وزحام أصوات النواح، ومع العجز النسائى عن التسلى والعزاء نجد التكرار المتعمد لتصوير ذلك البكاء مرة أخرى فى البيت الخامس، حين تتعجب الشاعرة مَنْ أمر من يلومها على بكائها على أخ لو سبقته إلى

الموت لاستراحت، ولكان هو نفسه فريسة أحدِّ أنواع البكاء وأشدها مرارة على نفوس البشر.

تكاد الشاعرة تتوحد مع موضوع تجربتها من زاوية أخيها من ناحية، ثم من زاوية الموت من ناحية أخرى، وكأنها رأت الحياة وقد استحالت عدماً، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحد حتى مع ذلك العدم، فكان الموت أفضل لها من أن تعيش بعد رحيل فقيدها :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته وكيف أرجى العيش ضلَّ ضلاليا

ومع هذا التوحد الذى تتمناه الشاعرة، تظل تلك الأعلام القبلية واردة لعلها تجد بقية من عزاء من خلال بقايا صور شريط الذكريات أيضاً، فتذكر علو مكانة أخيها بين الأعلام الكبار فى قيس، وزيد، وغسان (٦)، وكأنها من خلال تلك الصيغ راحت تفاخر بالماضى، ساعية إلى تأبين أخيها من خلاله، فى مقابل الاستسلام الحتمى للموت، والانهزام أمام قدريته مما يدخل ضمن النسيج العام لفن المرثية فى صورتها الإنسانية المقيدة.

وعلى هذا النهج تأتى تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخويَها صخر ومعاوية، بل ربما بدت أشد عنفاً فى قصائدها التى جمعت فيها بينهما معًا، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبَيْن، وعندئذ يتحول الحزن على الفقيد إلى فقيدَيْن، فتبدأ مقطوعتها الثانية بشكوى الدهر، وكأنها تعتب عليه عتاب مرارة الراثى المنهزم، على تلك اللغة التى عُرفت عن أبى ذؤيب الهذلى إزاء قسوة الدهر والمنية معاً، لاسيما إذا اتحدا فتكتَّلا على الإنسان الضعيف فأفقداه ما بقى من حوله :

أمِن المَنُون ورَيْبها تتوجعُ ؟ والدهر ليس بمُعْتِبٍ من يَجْزَعَ

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماماً لأحزانها، وتترجمها فى صيغ بكائها وتصوير حجم مأساتها، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير واردة، ولا هى حتى متخيلة ولا متوقعة، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الإدراك لعدم تلك الجدوى،

خضوعاً لحيرتها وصدوراً عن تمزُّقها وانهيارها، فهل بقى لها من شىء تستطيع التسلِّى به، وهو ما راحت تردده عبر البيتين (٢، ٥)، وبعدها راحت تلح فى تصوير خطبها تجاه الفقيد، لتنتقى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء، وأسى، وميت، وقبر، وثاوٍ عبر بيت واحد.

ثم تتبع هذا كله بما ترمى إليه من محاولة التخفف من تلك الأحزان، أو حتى محاولة التعزى عن فقيدها بصيغ دعائية، كأنما قصدت إلى أن تكررها أربع مرات فى الأبيات (٣، ٤، ٦) دون أن تنسى مزج الدعاء بتأبين المرثيين فى تصوير طيب عهدهما، وما كان لهما من طيب الفعال والجود والشجاعة، وكأنها تبرر بذلك لاستمرارية بكائها عليهما الدهر كله، وهى استمرارية تصورها متألمة، خاصة تفضى بما عرضته من إدراك مؤكد لعدم جدوى البقاء، وإن كانت مرغمة عليه،، إذ ربما كشف شيئاً من حنينها (ما حنَّ والهٌ)، وهى استمرارية لا تعرف لها نهاية، وإن بدت على يقين من أن بكاءها سيظل راسياً رسو الجبال، ثابتاً ثبات الأشياء والحقائق التى لا تعرف عنها تحولاً، فهى – بدورها – لا تعرف مدخلاً إلى طريق الخلاص، بل لعلها لا تريد ذلك الخلاص أصلاً، لأنها إنما تتوحد أيضاً مع تجربة الحزن التى يعكسها منطق هذا الرثاء، فلا تكاد تحيد عنه، ولا هى تتجنبه حتى تواجه الموت.

وعلى هذه الصورة راحت الخنساء تطوع معجمها الرثائى انطلاقاً من أعماق أحزانها، وازدحام نفسها بمشاهد الأسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لإيقاع الحدث، فلم تشأ أن تطيل، على الرغم من قدرتها – فنياً – على ذلك، على نحو ما نجد من طوال الرثائيات فى ديوانها مما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتاً، على نحو ما جاء فى رائيتها المشهورة ومطلعها :

قذىً بعينك أم بالعين عُوَّار ؟ أم ذرَّفت إذ خلَت من أهلها الدارُ ؟

ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر، أو تصوير التجربة فى ظلال قصيدة أو مقطوعة أمراً محيِّراً إزاء صدق الموقف، وتدفق الانفعال فى مرثيات الشاعرة، أو حتى لدى غيرها من شعراء الرثاء بوجه عام .

(٢)

فإن شئنا تحديد نقاط التلاقى وطبيعة المشابه البارزة بين مرثية الخنساء لأخوَيْها وبين مرثية عبد يغوث لنفسه فى قصة أسره تراءت لنا الأبعاد الزمانية جامعاً بين المواقف لاسيما حين توزع بين ألم الواقع وذكريات الماضى، وكأنه وسيلة إلى تصوير عمق التجربة، وهو ـ فى شكل آخر ـ صورة من صور التغلب على الحاضر – مؤقتاً – من خلال عالم الذكرى، وما أحسب هذه الرؤية إلا قاسماً مشتركاً بين شعراء الرثاء بعامة.

ربما ظلت صيغ التلاقى واردة فى مساق الشكل الفنى، وإن اختلفت فى مستويات الإطالة، مما يظل قادراً على اصطناع تشابه الإيقاع الصوتى بين الشاعر والشاعرة بدءاً من التكرار الصوتى الدال على الحزن، والكاشف عن عمقه واستمراريته مما يشيع بين أبيات النصَّيْن .

كما يبقى الوفاء والصدق رابطاً قويًا بين التجربتَيْن، وإن توجهت الأولى إلى حديث محوره الذات، والثانية إلى حديث حول الآخر، ولكنه من خلال آلام الذات واجترار أحزانها مما يعمق تلك الأبعاد الذاتية، ويؤكد منطق الصدق فى أى من صيغها الباكية .

ثم تظل للخنساء خصوصية نموذج المرأة الراثية حين تعانى من تدفق ويلات النفس، أو تقاسى تداعيات الكآبة تجاه الفقيدَيْن، مما جعلها حائرة قلقة حتى فى أدائها اللفظى منذ بدا موَّزعاً بين صوت (النائحات) وبين البحث عن عزاء الذات فى مقابل ترصُّد اليقين بفقد الأخ، وبين تذُّكر ماضى الفقيد، وبين إمكانية استمرارية العيش وتقبل الحياة، وبين البكاء أملاً فى التعزِّى وتخفيف وقع المأساة، وبين إدراكها انعدام قيمته أمام فداحة الخطب الذى ألم بها، ومن هنا كان منطق الجمع لدَيْها بين صيغ الدعاء وحدَّة البكاء مكملاً المواقف المقرونة بهذا الاضطراب الانفعالى وصدورًا عنه فى آن.

ويكفى لخصوصية تجربة الخنساء تخصُّص ديوان فى فن المرثية الذى تعهدته بالمسلك النسائى الدال على حزن صاحبته كلما رثت، فهى آلام النفس المطوية على الحزن من قِبَل أخت طال بكاؤها بين نحيب وألم، وشق للجيوب ولطم للخدود، مما تحوَّلت عنه بشكل واضح مع خبر استشهاد أبنائها بعد ذلك فى الإسلام، فهدأت نفساً، حيث تقبلت الأخبار قبولاً حسناً داعية ربها أن يجمعها بهم فى مستقر رحمته .

وربما ظل مميزاً لمراثى الخنساء انشغالها الدائم بالموت والقبر والبكاء، بحكم عجزها عن السيطرة على مشاعرها، وقد خلت دنياها من أخوَيْها، على عكس ما رأيناه عند (عبديغوث) من امتداد حبل الأمل فى بقية حياة، أو حتى من محاولة مقاومة فكرة الموت ذاتها انطلاقاً من عدم رغبته فى التنازل – تحت أى من الضغوط – عن فروسيته وبطولاته الماضية.

وقد تتوج المشابه من خلال الاستعانة باللغة التقريرية المباشرة على ما فيها من وضوح وسهولة، على الرغم من جاهلية العصر، وميل شعرائه إلى الغريب البدوى الذى خلت منه تلك المراثى بصورة واضحة .

وإذا كانت الوحدة الموضوعية والعضوية قد ظهرت فى قصيدة عبد يغوث فمن باب أَوْلى أن تسيطر على مقطوعات الخنساء بعامة، إذ التجربة لديها تمثل دفعة انفعالية غير قابلة للتجزئة ولا التوزع، فالنفس الشعرى مكثَّف كثافة دفقة الحزن التى عاشتها، فلم تتجاوز مساحتها فى صياغة أى من المقطوعتين، وهو ما ينسحب – بدوره – على كثير من قصائدها الرثائية، كما يبقى ضمير المتكلم وقد شاع بين أبيات القصيدة والمقطوعتين كاشفاً عن إحساس الشاعرة بحجم مأساتها فبدا دليل الألم والحسرة، مما أكسب القصائد غنائية حزينة قاتمة، التقى فيها إحساس الألم بعالم البطولة، وكشف عن الانقسام على النفس ـ انفعاليا ـ بين الماضى والحاضر، ولعله جاء – على مستوى الشكل – أساساً للجمع بين اليائيات فى سياق تلك البكائيات الرثائية على وجه التخصيص .

(٣) رثائية النفس (مالك بن الريب)

(١)

وتأتى يائية مالك بن الريب نموذجاً متميزاً فى إطار قراءة الذات واستبطان عالمها الداخلى على المستوى الرثائى، حين تحس آلامها، وتجتر أحزانها، وتستشعر غربتها البعيدة النائية التى تخشى فيها (اللانهائية) و(العدم) بعيداً عن أرضه ورفاقه، فإذا بالشاعر يتألم نفسياً إزاء غربته، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه، وكأن تاريخ الصعلكة قد اختزل من شرائح حياته، فلم يعد يركن لهذا النمط من الحياة، ولا هو يدين له بصورة من ولاء، وقد عاشه دهراً كافياً لأن يظل متعلقاً به مشدودًا إليه، فإذا به ينصرف ببقايا فروسيته إلى عالم الجهاد، ويدخل فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته، ويعتزل اللصوصية وقطع الطريق، ويحسب جندياً غازياً ضمن كتائب الغزو التى قادها سعيد بن عثمان بن عفان والى (معاوية) على خراسان .

ينخرط (مالك) نفسياً فى الصفوف الفاتحة، فلا تتزعزع فيها نفسه، ولم يتردد ولم يبد ندماً، بل وقف موقفاً صلباً، لم يحد عنه بدليل ما سجله له التاريخ من مشاركته مع سعيد غزو (الصغد) و (سمرقند)، بل يخبرنا الطبرى بموقفه من سعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد، وخشى أن يركن إلى الراحة، أو يؤثر الصلح على الفتح فغضب مالك من سياسته، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة، حيث راح يحرضه على ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مـازلت بالصغد ترعد واقفـاً		من الجبن حتى خفت أن تَتَنَّصرا

وما كان فى عثمان شيء علمته		سوى نسله فى رهطه حين أدبرا

فلم يعبأ به سعيد، وظل يسالم الصغد ويساومهم، فأعاد مالك توجيه اتهامه إليه بقلة الفضل والخير، لعله يحمسه ليحارب الصغد ويحتل بلادهم، وراح يزيد من حماسه فيذكره بانتصاراته السابقة، فى يوم (طاس)، و (يوم النهر)، وقد حضرهما مالك معه، وانتصر مع القوم على أعدائهم ويومها قال :

يقـول خيـر أميـر كنت أتبعـه	أليس يرهبنـى أم ليس يرجونـى

أم ليس يرجو إذا ما الخيل شمصها	وقع الأسنة عطفى حيـن يدعونـى

لا تحسبنـا نسينـا مـن تقادمـه	يوماً "بطاس" ويوم "النهر" ذا الطين

ويقال أن تحريضه هذا ترك أثره النفسى فى مسلك سعيد، حتى هاجم الصغد، وانتصر عليهم، واقتحم مدينتهم، وحقق النصر لجيشه .

وتظل هذه الرواية والشعر معها شاهدين على امتداد فروسية مالك التى لم تتزعزع فى نفسه، إلى أن تعددت الروايات، واختلفت الأخبار حول وفاته، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض فى (مرو) بخراسان، قبل رحيل سعيد، وكان هذا مرض الموت، ومنها ما ذهب إلى أنه مات لديغاً فى طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس خفه فلدغته حية كانت مختبئة فى الخف فمات بسبب من لدغتها[1] .

ومنها أيضاً ما يصور موته بسبب مرض ألم به بعد تجاوزه مدينة مرو، فاضطر سعيد أن يخلف عليه رجلين لتمريضه، والقيام بأمره رجاء أن يشفى، فيلحقاه بالركب، لكن الأجل وافاه فدفناه هناك [2] ومن هذه الأخبار أيضاً ما يحكى أنه مات شهيداً فى إحدى معاركه فى صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة .

---

(١) الطبرى ٦/ ١٧١.

(٢) الأغانى ٢٢/ ٢٩٧.

وأياً كانت صورة موته فقد أقدم الرجل على رثاء نفسه بعيداً عن وطنه ورفاقه وذويه، وكأنه أحس أنه سيموت غريباً لا محالة، فراح يعرض موقفه النفسى على هذه الدرجة من التكامل، ابتداءً من تصوير شوقه إلى أهله ووطنه، وعرض سبب فراقه لهم، ليقف عند مشاهد التذكر والبكاء، ومعاناة الواقع الأليم فى صيغ المناجاة الحزينة، وبين هذه اللوحات يفسح لنفسه مجالاً لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها، والاعتزاز بعطائها، والاعتداد بمكانتها عوداً إلى ماضى الذكريات، ولكن الصور – فى مجملها – تكاد تذهب فى تصوير أسفه على موته فى غربته، إذ لم يجد مجالاً للتعزى إلا بالفرار المؤقت إلى عالم الذكريات من ناحية، وما صنعه من صيغ شعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه وبنيه من ناحية أخرى .

يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين ـ بداية ـ كما كان يعيشها ويعانى قسوتها، ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمة (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه، فراح يكررها (ست مرات) فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة، وإلى جانب الغضا لا نكاد نرى لديه تركيزاً فى هذه الأبيات إلا على تكرار لغة التمنى أيضاً (ليت شعرى، ليت الغضا، وليت الغضا، لو دنا الغضا) وكأنه يستنفد وسائل ذلك التمنى على اختلاف صورها، ومعها تزداد لغة الحنين ـ عمقاً ـ من خلال صناعة هذا الربط المحكم بين الغضا والإبل، ثم الغضا والركب، ثم الغضا وليالى الرحيل، ثم أهل الغضا، وأمنية المزار، وأمل اللقاء، وكأنه يحاول جاهداً أن يبحث عن وسيلة يتعزى بها، لعله يتجاوز تلك الذكريات فيستعين بندائه للرفيق، إذ ربما يخفف عنه شيئاً من محنته فيطلب منه مسامرته أيضاً، حول الغضا وأهله، إذ أيقن أنه لا عودة إليه، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية التى يتمناها، ويبقى له أن يصورها، ثم ينصرف عن أغلى ممتلكاته، من الغضا وعلاقاته، إلى موقف يبدو أكثر اعتزازاً به، يعكسه ذلك التحول الجوهرى فى حياته من عالم الصعلوك إلى عالم المجاهد الذى لا تراه إلا غازياً وفاتحاً مناضلاً، وكأنه يوظف البيت الخامس فاصلاً بين عهدَيْن، بما يرمى إليه

من مفارقات تبدو غاية فى الطرافة، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة، حيث يستمر فى حواره حول الأرض، ولكنه ينأى به قليلاً عن منطق الحنين والحب والوفاء، إنها هناك أرض يبغضها ببغضه لأهلها، ولا يحمل لها فى نفسه نظيراً لما عرضه فى الأبيات الأولى على الإطلاق، بل يراها أرضاً للأعادى، وهو ما يكفى لتصوير بغضه لها ولمن فوقها من البشر، فقد أصبح فيها غازياً بعد أن كان عنها نائياً، ووقتئذ كان فى مأمن من إمكانية لحاق الموت به فى خضم تلك الغربة النائية .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فراراً، فيسارع إلى العودة إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه، وكأنه لا يستطيع أن يعيش دون تلك الذكريات، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التى تترجم مستوى الألم لديه، هى زفرة انتزعته من واقعه المرير إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته، وقد أدركت خطر رحلته، وطولها، إذ راحت تتعلق به خوفاً على مصيره من اليتم المنتظر، عندئذ يعود إلى ذكر خراسان التى يزداد لها بغضاً، وقد كان بالفعل بمنأى عنها، وهى تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة صراع نفسى خطير، إذ يردد ذكرها بما يجلى ذلك البغض الذى ذكره قبل ذلك منذ كنى عنها بأرض الأعادى، ولكنها الآن تمثل خطراً عليه، ففيها سيكون موته، ومنها سيكون الفراق الأبدى له عن ابنته وبقية أهله .

وكأنى به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية على هذا النحو، إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستغنى عن كل شىء فى سبيل توكيد توبته التى تمثلت فى سياق هذا النمط من الجهاد المقدس، ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه بواعث الحنين والخوف والألم، وتزداد لديه الحيرة ويشتد القلق أمام رصيد ذوى القربى ممن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩-١٤).

وتمتد أحاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦- ١١) ليعود إلى تسجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشده إلى أدواته القتالية بعنف، حتى كان يتوحد معها بين سيف ورمح وجواد (١٤- ١٧) وهو توحد قديم إذ ربما سبقه إليه فرسان الجاهلية، وربما ورد واضحًا لدى صعاليكها، ليرصد الشاعر امتداده عبر حركات الجهاد، ولكن بشكل مختلف ومتميز، وكأنه يلح على استكمال عناصر لوحة الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق، أو ما ظل منها مرتبطاً بأدوات القتال، ليأتى كل هذا مجسداً أمام إحساسه بلحظة الموت التى يرتقبها . وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة، وبين جثة الميت، ومشهد القبر فى قفر من الأرض، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨، ١٩)، وعندها يستطرد فى اجترار رموز المواطنة، فيسجل منها ما يبغضه، فإذا المنية تأتيه عند (مرو) وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور الماضى، وتتقلص لديه مشاهد البطولة، ليبدو أمامها هزيلاً ضعيفاً يستعين بالرفاق، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال، ولكنه يحثهم على أن يرفعوه، لعله يرى شيئاً من بقايا حلمه، بل لعله يرى قرينة من قرائن وطنه جسدها فى نجم "سُهَيل" الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفسية مؤكدة هنا، بل تبدو الدلالة خاصة لأنها وليدة موقف خاص، أساسه تداخل انفعالات القلق والاضطراب والحيرة، والإشفاق على النفس، وشدة الحنين إلى الأهل والاستسلام التام للقضاء، والخضوع للرفاق، وهى مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يصورها الشاعر، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه، أو لعله يحطم جانباً من حاجزه عوداً إلى الأمنيات وحديث الذكريات، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيه يوم أن كان غازياً قويا يجيد الكر ولا يعرف الفرار، فإذا ما أدبرت الخيل وفرسانها كان مقداماً فى ميادين قتاله، ينجد من يستغيث به، وكان يجمع فى عالم فروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره، إذ عرف بكرمه، ونزاهة لسانه وعفة نفسه، وصبره فى القتال، وبروز مكانته بين قومه فى كل المواقف، وهو ما

وجده من متعة الفارس فى ملاقاة خصومه والنيل منهم، ومواجهة الضربات وتوجيهها، وتصوير الطعنات التى ربما نالت من جسده، ولكنها ظلت عاجزة عن النيل من نفسه فى أى من الواقف القتالية الدامية .

وتتبلور لديه مقومات هذه اللوحة فى إطار الذكريات الحربية وغير الحربية فى حوالى خمسة أبيات (٢٧- ٣١)، بعدها يستطرد ثانية عوداً إلى الرفيقَيْن، يستعين بهما على عسير أمره، إذ يطلب إليهما أن يعيداه إلى أهله، وأن يترصدا الأهل فى أشد أماكن الزحام لديهم (بئر الشبيك) لينقلا إليهم خبر الفقد الذى أحاط به، وعندئذ يستشير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه، وهو يتصور نقل هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه، وتزداد لديه هو نفسه حدة ذلك الإشفاق على الذات، حين يتحول إلى جثة فى قَفْر من الأرض، حيث لا حياة ولا رفاق، إلا الرياح تملأ الأجواء صخباً وغباراً، وتزيد قبره طمساً واختفاء مع توالى الأيام ومرور الليالى، وهو يطلب إليهما ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءاً من وحش الصحراء الذى كان له رفيقاً منذ صعلكته، وانتهاء بربات الخدور من النساء، لعلهن ينتحبن عليه، ويزداد بكاؤهن من جراء فراقه، ولا ينسى أن يعزى نفسه بأن يترك لأهله ميراثاً يكفى لأن يذكروه بخير – على الأقل – فهم لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه، ولا إلى تجاهل ميراث بطولاته أو نسيان ذكرياتهم معه .

ولديه يزداد هذا العزاء فى أن يجد من بعده أهلاً له يبكونه ويرثونه، بعد أن سجل حسراته مراراً إزاء مواجهة لحظة المنية حين تأتيه بعيداً عنهم، فهناك مظنة ألا يجد له باكياً إلا سيفه ورمحه . وهنا يعتمد على تصوير مفارقات نفسية عنيفة تبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة اللحظة، وفى إبلاغ الخبر بعد وفاته، لتزداد عليه الرحمات وتلهج الألسنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساساً فنياً فى بنية هذه القصيدة يعود الشاعر إلى حديث آخر محوره الموت، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥- ٣٨) فقد ترك للأهل

ميراثاً يصيبونه من بعده، وهم يصطرعون مع أنفسهم، ولو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبداً فراقه الذى أزهق نفسه كلما ضاقت به صدورهم، ولم يبق لهم إلا جل ماله الذى جمعه من عالم صعلكته أو من رحلة جهاده فى سلك الفاتحين، وعندئذ تتوهج لهفته، وتزداد حسرته إزاء ما ينظر فى هذا الغد القاتم وهو يدفن، فلا تكاد تبين له بين الرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الغدر، أو الرغبة الجارفة فى الانصراف من القبور إلى الدنيا، إنها مجرد الرغبة فى البقاء بعيداً عن وحشة القبر التى عليه أن يواجهها فريداً وحيداً، وهى وحشة يتقمص فيه الشاعر شخصية الميت. وهو لا يريد أن يتجاوزها إلا بمقدار، فيستطرد مرة أخرى فى تصوير جديد لمشاهد الذكريات (٣٩- ٤٣) .. وتتسم مجالات الذكريات لديه وتتناثر بين مشاهد: الرحى، وأسماء المواضع فى بادية بلاده، أناس من قومه وأهله، نساء من قبيلته، الإبل ومشاهد الرحيل، ورائحة الأقحوان والخزامى، جماعات الركبان تجوب الصحراء، وكلها ذكريات تبدو عامة حين تتعلق بالوطن والطبيعة، وأساليب العيش، ووسائل المتعة فى هذا الوطن، وهو ما يضيق دائرته وحدوده حين تشتد دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤- ٤٦) فيذكر أمه، وكم سيكون بكاؤها عليه، مصورًا مدى حسرتها على فقده بعيداً عنها، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له، وكأنه يُضمن الموقف رسالة شوق يبعث بها إلى أمه بخاصة، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هذا الغزو ولقائه للموت، وكأنه يريد أن يزيد حجم من همومها، أو استثارة شديد أساها بزيارة قبره، وقد لفه التراب من كل جانب، وأصبح جسده رهيناً لظلمة القبر، عاجزاً عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا وعالم الأحياء.

هى رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها، ثم تمتد إلى قومه جميعاً حيث كاد يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدى إلى غير رجعة، بما يحمله من علامات الحزن وصور البكاء المرتقب، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بنى مالك والريب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامى (٤٨- ٥٥)، وهو نبأ يغلفه ثانية أو

ثالثة أو رابعة بذلك الحنين الجارف إلى مقومات الوطن فى لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستفلق، وبكاء يتردد إلى غير نهاية، وهو بكاء تزداد خصوصيته حين يرتهن بأقرب الناس إليه من نساء أسرته، من أمه وخالته، وبناته، وزوجته، ولكنه قد يجد بقايا عزاء فى ثنائه على كل هؤلاء، إلى جانب ثنائه على وطنه الذى لم يعرف له فى نفسه بغضاً، ولا فى صدره ضيقاً فى أى من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة فى القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصعلكة، أو ما يغلب عليه من الطابع القصصى المتقطع، مما يتبلور فى موقف الشاعر بطلاً جبارًا شرسًا، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت، وهو ـ أيضاً ـ ذلك الشاعر البطل الباكى الحزين حين يرثى نفسه، أو يحن إلى أهله. ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق، أو من أدواته القتالية، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله أو ربما يشاركونه أحزانه مع القوم، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقاً استعانته بتحريك الحدث من خلالهم، وهو تحريك يبدو غاية فى الخصوصية حين يظل محكوماً بمنطق الاستطراد الفنى والتوزع النفسى بين مشاهد الماضى والحاضر، أو بين الواقعَيْن المادى والنفسى، أو بين القرب إليه والبعد عنه – وهذه قليلة – تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدحمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق، أو الأهل خضوعاً منه للواقع أو للأمنية، وهو حوار يتكرر بين حين وآخر، فلعله يخفف عنه شيئاً من آلام نفسه المكلومة.

(٢)

وحتى لا يطول مسار الحوار يظل من حقنا أن نتصور الشاعر وقد أعدَّ هذه القصيدة قبل أى من ظواهر الموت الحقيقية، لاسيما أن معالم الصنعة الفنية المتأنيّة تبدو واضحة فيها، إلى جانب الإطالة، مما ينأى بها عن طبيعة الارتجال ومنطقة البديهة والسرعة الفنية، إذ ربما نظمها الشاعر فى زحام أحاسيسه بالغربة وفرط الحنين إلى وطنه، أو ترقُّب الموت غيلة فى أرض نائية، ولذا فهو يلج بقصيدته ضمن

باب شديد الخصوصية بين أبواب (الرثاء)، حيث يبدأ العرض الفنى لدى الشاعر من تدفُّق حنينه إلى الأرض والوطن مع التشبث بالماضى، والوفاء بالعهد من خلال ما ردده حول (الغضا) والقلاص والحداء، والظباء وسُهَيْل مع بقية رموز المواطنة التى رددها استطرادًا.

ثم يتواصل لديه العرض من خلال تعميق الإحساس بالماضى، ومحاولة النفاذ إليه باجترار ذكرياته من منطلق الوفاء الأسرى، ذلك الذى عكسته عاطفتا البنوة والأبوة، وهو ما يلتقى مع الوفاء الحربى للفارس حين يتوحد مع أدوات قتاله فى ميدان الحرب :

فإن أنجُ من بابَىْ خراسانَ لا أعد إليها وإن منَّيتمونى الأمانيا

وتتأرجح عاطفة الشاعر وتتبلور انفعالاته فى سياق زوايا محددة يستطرد بينها، ويدور حولها عبر القصيدة، فهو لا يخفى حنينه الجارف إلى أهله، بقدر ما تتضخم لديه رموز (المواطنة) وقد راحت تسيطر على وجدانه، وتستحوذ على ضميره، فإذا به يكرر الإلحاح على إظهار عاطفة الحنين بشكل عام ومطلق، وكأنه من خلاله يحكى فصولاً من قصة تواصله الطبيعى مع أهله ورفاق ماضيه فى عالم الصعلكة، وهو ما يُصرِّح به مراراً من خلال حتمية ذلك التواصل :

دعانى الهوى من أهل ودىِّ وصُحبتى (بذى الطبسَيْن) فالتفتُّ ورائيا

أجبتُ الهوى لما دعانى بزفرة تقنَّعْتُ منها – أن أُلام – ردائيا

وربما استوقفه حنين الأبوة ـ بشكل خاص ـ سواء منه ما عرضه من موقف والدَيْه خوفاً عليه وإشفاقا، أو موقف الأبوة من جانبه ـ ذاتيًا ـ أو أمر ابنته التى راحت تبكى فرقاً خوفاً من مغبة سفره، وما تتوقعه من طول البين الذى سيفصل بينه وبينها، وكذا ما كان من عاطفة الزوجة التى راح يصورها فى إطار مجمل تلك العواطف .

ولا يكاد سبيل الحنين يتوقف إلا من خلال توقفه طويلاً عند ذكريات الماضى، مع الاستغراق فى تصوير فروسيته وقوته من خلاله، وعندئذ نجده ينتقى من ألفاظه وصوره ما يتناغم مع جلال ذلك الماضى، حيث يحكى عظمته ويروى قصة مجده، وفى كلٍّ من هذه الاتجاهات نجده موحد العاطفة غير متناقض ولا منقسم على الذات، وإن تباينت صيغ حياته بين صعلوك ومجاهد، ولكنه يظل مشدوداً إلى كل مواد الحنين التى تشده إلى ذلك الماضى بذلك العمق، وتلك الضرورة.

فإن شئنا الانتقال معه من محاور عاطفته إلى محاور إبداعه تراءت لنا صوره الجزئية كاشفة عن شغف خاص بها، خاصة من المنظور الاستعارى الذى باع من خلاله ضلالته واشترى بها هداه، أو تذكُّره من يبكى عليه فما وجد سوى سيفه ورمحه وجواده، وهى صور ترد لديه على وجه السرعة فى زحام تدفع الخط الانفعالى الموحد الذى يصدر عنه ويتعلق به، وكأنها ترتبط – فى نهاية المطاف – بذلك النسيج التصويرى العام الذى مثلته اللوحات الفنية الكبرى حين راحت تستوعب حالاته النفسية الممزقة، خاصة منها مشهد (الوداع) وما أفاض فيه من تفاصيل دقيقة بين مشهد أبوَيْه، إلى مشهد تشاؤمه من الظباء السانحات، إلى موقف ابنته وزوجته ... إلخ، وهو ما يمتد لديه – تصويراً أيضاً – عبر لوحة رثاء النفس ومشهد حفر القبر، وردود الفعل لديه من واقع عالم الذكرى من الحنين إلى (سُهَيْل) كرمز آخر من رموز تلك المواطنة المُلحة على ذاكرته ووجدانه.

كما لا يخفى حرص الشاعر على أدائه الفنى المتميز حتى على المستوى الشكلى من انتقائه لبحر الطويل، وإيثاره كثافة حركاته وسكناته بما يتناغم مع قلقه واضطرابه، وهو ما يتأكد من عمده إلى تكرار صوتى مقصود أو غير مقصود، ولكنه يظل متجانساً ـ بشكل مؤكد ـ مع حالته الشعورية، خاصة بين الغضا والرمل والأهل والأصدقاء، وكأنما اقترب مالك – بذلك – من موضوع معارضته، كما اقترب – نفسياً وفنياً – من صاحبها، فكانت تجربتاهما متماثلتين من حيث الموقف وطبيعة الأداء، وكان كلاهما صادراً عن قسمة نفسية موزعة بين الماضى واستعادة

الذكريات، وبين آلام الحاضر والتحسُّر على واقع النفس إذا ما قورن بإشراقة ماضيها، كما كان كلاهما كاشفاً عن تمثُّله لمعاناة الذات فى حالة اغترابها عبر بلاد نائية وسط زحام أعدائه، مما يطرح مشهداً من اغترابه الزمانى والمكانى والاجتماعى والنفسى فى آن واحد، إلى جانب تماثُل الحس الفردى والحس الجماعى لديه، لاسيما حين يشغله الفخر بالنفس والحديث عن بطولاته، أو الحنين إلى الوطن، أو الحديث عن معالمه وذكرياته من خلاله .

وإلى جانب التماثُل المطروح عبر الوزن والقافية بينه وبين عبد يغوث، نجد كلا الشاعرين يعكس توحُّده النفسى من واقع الوحدة الموضوعية والعضوية ووحدة الجو النفسى الذى صدر عنه، فترابطت من خلاله المشاعر، وتنامى الموقف النفسى فى سياق وحدة بناء النص، وتمركزت البؤرة الشعرية التى دار حولها فى إطار متجانس أيضاً، حتى استوعب البعد الانفعالى الذى تطور من داخله بحكم وحدة التجربة التى لم تدفع أياً منهما إلى الاستعانة بأى من المقدمات التقليدية بقدر ما آثر من اقتحام موضوعه بشكل تلقائى مباشر، وحتى فى عالم حسه الغيبى لم يشأ أى منهما أن يتوقف عند فكرة الموت طويلاً - ولا بشكل مفصل - ربما لإيثاره الانشغال بالحياة، أو البحث عن عزاء النفس عبر موجب ذكريات الماضى، وربما من قبيل الأمل فى إمكانية النجاة، أو استمرار الالتصاق بالحياة على سبيل التمنى والرجاء، وربما من قبيل الرغبة فى محاصرة الموت ذاته بموجب ما ازدحم به عالم الأحياء، حتى وإن ورد على سبيل الذكرى .. مجرد الذكرى فحسب.

(٣)

ومع الإيقاع القصصى يظل الصدق الانفعالى شديد الوضوح لدى الشاعر، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمكن أن تتوارى خلف ترتيب الأحداث، أو من وراء توزيع لغة الحوار، بل غلب عليه الأداء من واقع تلك الصورة التلقائية غير المنضبطة، وكأنها جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق المشاعر وسقم الوجدان، فمرة

مع الرفاق، وأخرى مع أدوات القتال، وثالثة مع الأهل ونساء القوم، ورابعة يعيد فيها الكَرَّة مع الرفاق، وهكذا مع بقية صور حيرته وتمزُّقه بها انعكس ـ بدوره ـ فى تمزُّقها.

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصورة الكلية التى رسمها الشاعر لنفسه، ولأهله، وجهاده ورفاقه، وحزنه، وحنينه، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تكاد تنبو عن الواقع الحزين كما يعيشه، وتزدحم عليه فيه أحزانه، بقدر ما تنبئ به، وتكشفه من جوهره وحقيقته .

وهى صورة تبدو- فى مجملها – دالة على صدقه، حيث تتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العَلَمية) التى تزدحم بها الأبيات أيضاً، سواء منها ما ذكره من أماكن يحنُّ إليها، أو حتى يبغضُها، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والزمان، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص تميّز كل صورة جزئية على حدة .

وخروجاً عن إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التى تربطها بتجربة عبد يغوث، وأسلوبه فى التعبير وتصويرها يمكن أن نتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا التلاقى من خلال :

(١) خطاب الرفيق أو الرفيقَيْن حيث يتردد جانب من هذا التشابه، و إن تباينت الصيغة عند مالك، حيث تنتهى دلالتها إلى مراسلات يريدها من خلال الرفاق، وإذن فهو لا يبغض أولئك الرفاق، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الذى تحتم عليه مواجهته، وهو ما يأتى مضاداً لصورة الرفيقَيْن عند (عبديغوث) حيث يطلب من صاحبَيْه أن يكُفاً عن ملامه (١، ٢) وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة بصحبة ذلك الافتراق فى طبيعتها، وكذا كان أسلوب توجيهها لدى كل من الشاعرَيْن.

(٢) وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير، وفى تسجيله مشاهد حنينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكياً (٣، ٤)، وهى صورة تزدحم بها أيضاً

قصيدة مالك، حتى لتبدو محور الاستطراد عنده، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية واضحة العمق لديه، حتى يتمنى أن تصل إلى الآخرين وتفلق أكبادهم ـ على حد تصويره ـ.

(٣) وفى تصويره لآسريه وكيف ضاق بهم وتحاور معهم حوار المفاوض السياسي، بما يكشف سوء موقفه تجاههم، وكذا كان موقفهم منه، بحيث يعرض عبد يغوث مشهداً أليماً من مشاهد سقوط البطل، وفقد هيبته فى أيدى خصومه (٨ - ١٠)، وعندها يوزِّع الشاعر مشاعره إزاء قومه بين حالة السخط عليهم لانصرافهم عنه، وبين المنّ عليهم لما كان من دوره فى دفاعه الدائب عنهم، أو ذوده عن حماهم، إذ يأتى شبيه هذا الموقف فى أسر مالك ـ مجازاً ـ فى غربته التى لا يستطيع الإفلات منها .. ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض (خراسان) التى نأت به عن أرض وطنه، وقد تجلت له مرة أخرى فى صورة أرض الأعادى، وغيرها فى أرض (المنية) التى تنتظره، وفى ثالثة يذكر بغضه لها صراحة، فمنطق الأرض هنا يبدو مكرراً بين الشاعرَيْن مع اختلاف مؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله، وإن ظلت نقطة الالتقاء بارزة فى أن كلَيْهما يبغض الأرض التى سيموت عليها ويكره أهلها، فى موازاة حنينه إلى أرض وطنه، وأهله وذويه .

(٤) وتظل لوحه المواطنة قرينة على طبيعة التشابه بين تجربَتَى الشاعرين من منطقة الشوق والحنين، على نحو ما أدرجة عبد يغوث ضمن صوره (١١ - ١٣)، وما استطرد فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يحسن هنا عدم الإشارة إليها بسبب من كثرتها وازدحام القصيدة بها. وهى لوحة تكتمل مع " الأنا " الذى يتردَّد لدى الشاعرين من خلال إيقاع فردى متميز، فالشاعر يفخر بنفسه، ويصور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة متعمدة للماضى، ورغبة حميمة فى تجاوز كآبة حاضره، وهو ما يرصده عبديغوث (١٤ - ١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه، وهو ما كثر تردده أيضاً لدى مالك، فكلما حزبه موقف الحزن خشى الاستسلام أو الخنوع، فراح يختلس النظر محاولاً كسر حاجز الزمن

عوداً إلى موجب ذلك الماضى، أو الفخر بالأنا خلسةً، وهى محاولة تتعدد صورها، وتظل بينهما قاسماً مشتركاً، وكأنها إحدى وسائل الشاعر للخلاص من الأزمة، وإن كان خلاصاً يحكم عليه بالفشل إلا فى بقية عزاء النفس التى قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

(٥) ثم تأتى لحظة التأمل التى تغلب عليها الحسرة على النفس، وهى ما قصد عبد يغوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩، ٢٠) ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك الحسرة إنما يدخلان ضمن دائرة الاستطراد لدى مالك، بما يشف عنه مثل هذا الاستطراد من صدق مع الذات من ناحية، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى، ثم عن تداخل المشاعر وتعقدها إلى مدى بعيد من ناحية ثالثة.

فإن تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوى الجزئى أمكن أن نلتمس مناطق أخرى لالتقاء الشاعرَيْن، منذ اتفاقهما فى الغرض العام، ودافع النظم، وموضوع النص، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما، فعلى المستوى الجغرافى ظهرت الأرض البعيدة – جغرافياً ونفسياً – وهى أرض أعداء الشاعر ـ بالطبع ـ سواء أكان أسيراً فيها على الحقيقة، أم بدا أسيراً على المجاز، فكلاهما ينتظر نحبه بين لحظة وأخرى، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما ـ أساساً ـ على ذلك الصعيد النفسى المتشابه.

ثم يمتد التشابه إلى مستوى الشكل الخارجى ممثلاً – كما كررنا – فى اتفاق الأوزان والقوافى، وحرف الروى، وحتى حركته، والتى ربما ظلت كاشفة عن جوهر علاقة نفسية حميمة دالة بذاتها على ذاتها منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية، وظهور كآبة " الأنا " فى قمة حزنها، فهى نغمة التمزُّق بين ماض وحاضر، والقلق إزاء الأخطار التى تحيط بها من كل جانب، فإذا بهذه الأصوات تنبعث جلية من واقع كل ضمير يعود على الشاعر نفسه، وهو ما قصد

إلى إلحاقه بألف الإطلاق زيادة فى الدلالة وامتداداً لحزنه، وتصويراً للانهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكئيبة .

ثم يأتى هذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى كل من الشاعرَيْن، وإن اختلفت درجة الإطالة بينها أو القصر، فهذا أو ذاك يظل ملكاً للشاعر، وحقًا لتجربته، ويبدو أن حسن المعارضة، أو تبادل التأثير والتأثر لم يكن ليقود أبداً إلى مطلق ذلك التشابه، ولا يجب أن يقود إليه، أو حتى التقارب فى عدد أبيات القصيدة، ولكنه توزيع الصور مما يظل شاهداً على ذلك، إلى جانب طبيعة المشاهد المرسومة، وما تحمله من دلالات نفسية عميقة يبدو تشابهها مؤشراً أكيداً من مؤشرات تشابه مصادر التجارب وطبائعها لدى الشاعرَيْن، وأحسب أن هذا يتأكد برجوعنا إلى مواضع التشابه الجزئى المتناثر على النحو الذى عرضنا له تفصيلاً من قبل .

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء يظل من حقنا أن نتصور أن ثمة فروقاً ترد عبر أساليب الصياغة الجمالية، وهى فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها كشفاً لعنصرَىْ التراث والمعاصرة، ومحاولة المزاوجة بين الاتباع والإبداع فى صيغة هادئة يقتنع بها الشاعر، لأنه يجمع مثلثًا واضحاً فى قصيدته قوامه مصدر تلك المادة التى تأثَّر بها، وأساليب الصياغة التى راح يبدع من خلالها، وبين الأمرَيْن أمور أخرى متشابهة تكشفها طبيعة الحياة التى يعيشها عصره، ويخوضها هو نفسه ضمن نسيج فكرى ومستوى معرفى محدد، لابد له أن ينعكس فى مواطن الإبداع، وهو ما يبدو واضحاً بين الروح الجاهلية كما صدر عنها عبد يغوث على مستوى المعجم اللفظى والتصويرى، وبين ما بدا أشد وضوحاً عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة البادية حتى فى عصر بنى أمية، فكأنه صدر عن بيئة مسالمة غاية فى التبدىِّ، فكانت تلك البيئة التى أنجبته، وسجل إليها حنينه فى مقابل البيئة الأخرى التى كانت مجالاً لغزوه وحربه، واستمرار جهاده، وهى أرض فارس البعيدة التى لم يجد فيها مجالاً إلا لرثاء لنفسه، وبكاء ماضيه وتصوير معاناة حاضره وتوحده مع أدوات قتاله وجواده فحسب.

(٤) المرثية الجماعية (الشريف الرضى)

وهى إحدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء (الحجيج)، حيث فرض عليه معايشة تجربة الفَقْد وحرمان الذات، وضياع الأمل، على النحو الذى عاشه الأسير والراثى والراثية والمجاهد جميعاً، فهو – أى الشريف- يصور موقفه ـ حواراً ـ مع الحجيج، أو من خلالهم، لمجرد الأمل فى استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة، وليكشف جوانب من آلامه وحزنه بسبب من عجزه عن معاودة زيارتها، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عن الرحيل إلى مكة خوفاً من بطش القرامطة، وكأنه لم يجد أمامه إلا أن يذوب لهفة وشوقاً يشبهان تلهف الأسير المغترب إلى وطنه، والراثية الحزينة إلى أخويها المفقودَيْن، والمجاهد النائى إلى أهله وماله وحماه وذوى قرباه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة للقصائد السابقة، وإن شئت فقل إن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابه، أو لنقل إن حس (اليائية) بدا شديد القرب من تلك الأنماط من التجارب الحزينة، حيث يلتقى حولها شعراء تلك (اليائيات) جميعاً، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع قصيدته :

أقول لركب رائحين لعلكم ... تحلون من بعدى العقيقَ اليمانياَ

وكأنه يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرُّحَّل، بل يكاد يرثى

نفسه إزاء ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب، ولذا ينتقل من صيغة الرجاء التى استهل بها حديثه إلى صيغ من الأمر التى يُزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى ونجداً وكثبانَ اللوى والمطاليا

ومرُّوا على أبيات حيٍّ برامـة فقُولوا : لديغٌ يبتغى اليومَ راقيا

وهنا تكون بداية اللقاء الفورى بينه وبين شعراء اليائيات من أصحاب تجارب الحنين وآلام الغربة، حيث فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين متفاعلة مع ذلك البكاء، حين يردد لهفته إلى ذلك العقيق اليمانى، ونجد، وكثبان اللوى، والمطالى، ورامة، ثم يكرر تصوير جوانب أخرى لتلك اللهفة – استطراداً – على (نجد) خاصة حين يقرنها بذكرياته الموزعة بين الحجاز وبين الشمال، وكأنه لا يريد بقاءً فى العراق، حيث لا يجد دواءه الذى يبحث عنه إلا فى الأرض المقدسة، ولذا يستمر فى ترديده لجغرافية الأماكن التى يحن ـ حنينًا خاصًا ـ إليها بين الكثبان، والحمى والشعب (٦)، والجبل (١٠)، والوادى (١٥)، والنشز (١٥)، وأبيات الحمى (٣) وكأنه يعكس ـ بذلك ـ حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التى كاد يتوحّد معها، ليصبح قطعة منها لا تكاد تنقصم عنها، فهو يعيش، إذن – غربة نفسية – تعكس حجم معاناته، ولذلك راح يعيد تصوير حنينه فى مشهد آخر، نراه مكرراً من قبل عند عبد يغوث ومالك، فى ذكر الأهل والجيران ممن يستريح لهم، ويستشعر الغربة فى نأْيهم عنه، وكأنه يبدو عليهم عاتباً، ولهم لائماً، خاصة حين يخاطبهم فى لهفة المشتاق اللائم معاً :

وقولوا لجيران على الخَيْفِ من مِنىً تُراكُـمْ مـن استبـدلتُـمُ بجِوَاريا

ومن حل ذلك الشِّعب بعدى وراشقت لواحِظُـهُ تلك الظبـاءَ الجَوَازيـا

ومن ورَدَ المـاء الـذى كنتُ واردا به ورعىَ الروضَ الذى كنتُ راعيا

ليبلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات القلقة الحائرة، وقد كشفت أيضاً جوانب من وعيه وحبه لمنطقة (الخَيف) فى " منى " وتلك الشعاب الضيقة، وذلك الماء الذى ورده، والروض الذى رعاه، وهو ما يبلور خلاصته ثانية فى التصريح بتأكيد تلك اللهفة التى لا يكاد يعرف لها حدوداً :

فوالهفَتى كَمْ لى على الخيف شهقة　　　　تذوب عليها قطعة من فؤاديا

وكأنه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين، بين مشاهد الحنين يدفعه إليه ذلك الإلحاح النفسى الذى يعكسه توالى أفعال الأمر، وتردد صيغ الرجاء، وتزاحم ذكريات الماضى على نفسه، ثم ترجمة ذلك كله فيما يسكبه من الدمع، وما يصوره من شهقة الفؤاد، أو البحث عن دواء لدائه، أو التماس الطبيب والرُّقى، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٢، ٦) أو ما ردده من خصوصية الأماكن المقدسة (منى، الجمار، صلاة، الجمع)، حيث يبدو أشد ما يكون انشغالاً بتلك المناسك التى أوقف عليها الأبيات (٥، ١٢، ١٦) إلى هذا الاستطراد فى معاودة سؤال الركب والركبان (١٩، ٢٠)، إلى تبرير حيرته إزاء كل من تلك التساؤلات، بما يقربه من عالم الرثاء، وهو ما صاغه فى هذا المعنى الحكمى العام :

ومن يسأل الركبان عن كل غائب　　　　فلابد أن يلقى بشيراً وناعيا

وكأنه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف، لأن يسأل الركب، وهو على حذر شديد وحرص :

ومِنْ حذر أن أسالَ الركب عنكُم　　　　وأعلاقُ وجدى باقياتُ كما هيا

ثم يزداد لديه هذا الوجد توهُّجاً، حين يعكسه – بعمق – من خلال تلك الاستدارة التى أكمل فيها صورة المحب إزاء مشهد المحبوب، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هذا الهوى (٢١– ٢٤).

وما مُغْزِلُ أدماءُ تُزْجى برَوْضَة　　　　طُلاً قاصراً عن غاية السِّـرب وَانيا

لها بَغَماتٌ خلفَه تُزْعِجُ الحَشَـى كجَسِّ العـذارى يختبـرن الملاهيا

يحُـور إليهـا بالبُغـام فتنْثَنَـى كما التفت المطلوبُ يَخشىَ الأعاديا

بأروعَ من ظمياءَ قلباً ومهجـةً غـداةَ سمعنـــا للتفـرُّق داعيـا

ونادرة هى تلك الاستدارة التى نظمها الشعراء على مثل هذا المستوى تصويراً لتجاربهم ـ بهذه الصورة ـ على طريقة النابغة، أو الأخطل، أو ابن المعتز، ممن اشتهروا بهذا اللون المتميز من دقة الصياغة، وإحكام التصوير، إذ عرض صورة الظبية البيضاء فى حركتها عبر الرياض، وما يصدر عنه من أصوات الحنين، وهى تتهاتف مع صغارها، وكيف تستجيب لها الصغار، أو تتجه إلى مصدر الصوت الشجي، فهى ليست فى مستوى هذا المشهد الذى عانى فيه فراق المحبوبة، فبدا – وبدت أيضاً – ممزق العاطفة، كسير الفؤاد، شديد اللهفة والحسرة إزاء حتمية ذاك الفراق.

عندئذ لا يتورع الشاعر أن يستعين بصيغ البكاء الصريح، ليذرف من الدمع تعبيراً عن حنينه وحزنه وجزعه معاً، وهو ما طرحه تصويره فى البيتَيْن (٨، ١٠) وكأنما أكملهما بحديث الشكوى الذى ردده مرة أخرى فى ختام أبياته :

تُودّعنُا ما بين شَكْوى وعَبْـرة وقد أصبحَ الركبُ العراقىُّ غَاديا

فلم أر يوم النَّفْر أكثر ضاحكـاً ولـم أرَ يـومَ النفر أكثرَ بَاكيـا

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة، فلا يستطيع إلا أن يعكس جوانب مَنْ تلك الحيرة فى أمنية غريبة، هى أمنية اليائس الذى ضاق بكل ما حوله ومن حوله، على ما تحمله من شحنة نفسية عنيفة :

فيا ليتنَى لم أعـلُ نشْزاً إليكـمُ حراماً ولَمْ أهبِط من الأرض واديا

ولم أدرِ ما جَمْعٌ وما جمرتاَ مِنىً ولـمْ ألـقَ فى اللاّقين حياً يمانيـا

حيث بدا جليّا جمعُ الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن المقدسة

والشعائر، مسجلاً بذلك حنينه ولهفته، وبكاءه الذكريات، فإذا به يضيق بالعراق، فى مقابل لهفته على ما رأيناه لديه من رصيد الأماكن التى يحن إليها من خلال لغة التكرار ويوم النَّفْر ... إلخ.

وتبدو البادية قريبة فى صورتها الشكلية مما سبق أن عرضنا له من مشاهد اليائيات، فهى تحمل واقعاً نفسياً يقترب أيضاً من الواقع النفسى لشعراء تلك القصائد، بدليل تكرار لغة ذلك المعجم الحزين القائم لدى الشريف الرضىّ نفسه، فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى، وقد مر على قبره ببغداد :

مَررَنا به فاستشرفتنا رسومُـــه   كما استشرف الروضُ الظباءَ الجوازيا

وإذا به أيضاً يجهش بالبكاء على النحو الذى صوره قبل ذلك :

نزلنا إليه مـــن ظهـور جيـادنا   نكفكف بالأيدى الدمـوعَ الجواريا

وإذا به يواصل لوحته حول الركب الرُحَّل، ويخاطبهم، ويستعين بهم على لغة توزع بين الأمر وبين الرجاء :

أقولُ لركبٍ رائحين : تعرّجـــوا   أُريكم به فرعاً من المجد ذاويا

أَلِمُّوا عليـه عاقرين فإننـــا   إذا لم نجد عقراً عقرنا القوافيا

وحُطوا به رحل المكارم والعـــلا   وكبـوا الجفان عنده والمتاريـا

وإذا به يستمر فى معجم النعىّ الذى بنى عليه القصيدة كما بنى سابقتها، وكأنه بدا شديد القرب إلى واقع النفس المكلومة التى يعكس حزنها – بلا مواراة، ولا خجل – من خلال الدموع الجوارى وعذر البواكى، وذكريات الماضى، والعجز عن إجابة الداعى، ومرارة الليالى، وكثرة النواعى، وموت الأمانى على النحو الذى ينشره بين أبيات تلك المرثية التى تضمه ـ فنياً ونفسياً ـ مع شعراء اليائيات السابقة التى عددناها موضوعاً للمعارضة الفنية ـ أساسًا ـ لديه.

الفصل الثاني
تقاطعات النسق القومى فى الحماسات
(أصداء خاصة لبائية أبى تمام)

١- بائية شهاب الدين محمود.

٢- بائية ابن القيسراني.



بائية الحماسة

١ـ عند شهاب الدين محمود

بدا طبيعيًا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية، أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى باتت تشبهها، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار، على نحو ما نظم من روميات أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس وغيرهم من الشعراء الكبار الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب؛ فسجَّلوا ووثَّقوا وصوَّروا، وربما أضافوا، فكان من الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية، عبر المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنجة فى "الرّها "، و" حطين "، و" بيت المقدس "، و" دمياط "، و" عكا " لاسيما أن حركة الجهاد قد أخذت عمقًا دينيًا بدا شديد التميُّز فى كل هذه الحروب؛ سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها الشعراء، وعندئذ تقاربت الأحداث وتشابهت المواقف، وتلاقت الرؤى وتجانست الأفكار، فلم تبعد الصليبيات عن الروميات، ولم تتباين البيانات الحربية بقدر ما بدت موزَّعة بين مدح حربي، وحس جماعى قومى وديني، ولم تبعد المقومات عن التوقُّف عند ممدوح وخصم، ومازالت الأبنية الفنية موزعة بين مقدمات وموضوعات للقصائد.

ولاشك أن لكل واحدة من تلك المعارك الكبرى دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام فى أيدى الغزاة، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات وتسجيل ملامحها وتداعياتها التاريخية، وتسجيل أصدائها فى حركة الجهاد، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها، كما حدث فى استعادتهم مدينة " الرها "، ثم ما كان من انتصار فى يوم "حطِّين "،

وكذا استعادة مدينة دمياط، ثم ما توالى من تتويج الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنجة حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة، كما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة، وقد سجد لربه شكرًا من أصداء هذا النصر المبين، وكأنما داعبت خياله مشاهد تاريخ انتصار المعتصم على الروم فى يوم " عمورية "، ولمعت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذاك الفتح الأكبر الذى صوَّره من قبله أبو تمام فى يوم (عمورية)، فراح شهاب الدين محمود يقول على منهاج سلفه ـ وربما أغلفنا ذكر قصيدته هنا لشيوعها وذيوع صيتها فى الدراسات المختلفة ـ[1] :

الحمـــدُ للّــــه ذلّـــتْ دولـــةُ الـــصُّلُب	وعـزَّ بالتُّـركْ ديـنُ المـصطفىَ العربـي
هـذا الـذى كانـت الآمـال لـو طلـبَتْ	رؤياه فى النوم لا ستحَيْت من الطَّلب

فإن قصدنا إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة، فربما استطعنا رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف المتشابهة والفارقة بين الشاعرَيْن :

(١) لوحة يوم النصر : التى يرسمها ليوم (عكا)، على غرار ما حدث فى يوم (عَمورية)، وما كان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعًا، فأبو تمام ينادى اليوم مخاطبًا إياه ومثنيًا عليه :

يـا يـوم وقعـةِ " عمـورية " انـصرفت	عـنكَ المُنـى حُفَّـلا معـسولةَ الحلَـب
أبقـيتَ جَـدَّ بنـى الإسـلام فـى صُـعُدٍ	والمـشركين ودارَ الـشرك فـى صَـبب

وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق، وقد سقطت قواعد الشرك، وانهارت أركانه أمام نصرة دين الله، وبالتحديد فى قول (عزَّ دين المصطفى العربى)، (ما بعد عكا للشرك عندَ البر من أرب)، لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل)، وقد أحاطت به النيران عبر كل أركان المدينة حتى أصبح :

---

(١) ومنها دراسة التراث والمعارضة في شعر شوقي وكذلك كتاب "أبو تمام : صوت وأصداء".

مُـــوكّلا بـــيَفَاع الأرض يُـــشْرِفُهُ   من خفّة الخوف لا من خفّة الطّربَ
إن يعـدُ مـن حـرها عَـدْوَ الظّلـيم فقـد   أوسعْتَ جاحِمَهـا من كثرة الحطـبِ

وبين صورة الفرار الحتمى هنا، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره :

لم يَـبْقَ مـن بعـدها للكُفْـر إذ خـرَجتْ   فى البر والبحر ما يُنجى سوى الهرب

بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو واردًا من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف تيوفيل (عند أبى تمام) وقد :

أحْـذَى قـرابينه يـوم الـرَّدىَ ومـضى   يحـتَثُّ أنْجـى مطايـاهُ مـن الهـرب

إذ لم يعد للقائد شغل إلا بنفسه، حتى وإن قدَّم رفاقه قربانًا فى سبيل هربه ونجاته من الموت أو الأسر.

ويبقى الواقع النفسى حول الصورة مكررًا ـ إلى حد بعيد ـ سواء كان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه، أم كان على المسلمين جميعًا، فإذا كان أبو تمام قد رأى عمورية (فتحًا للفتوح)، وقد سعدت به الأرض والسماء معًا، حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه؛ فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من تحقُّق أملٍ كان حلمًا بعيدَ المنال لدى المسلمين جميعًا :

هـذا الـذى كانـت الآمـال لـو طلـبت   رؤياه فى النوم لاستحيَتْ من الطلب

(٢) واللوحة الثانية : تاريخية يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين طرح كل من الشاعرَيْن، فقد شُغل أبو تمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها، فعرض مشاهد حصانتها، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها، متتبعًا التاريخ منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس، وإذا بمدينة (عكاً) تأخذ نفس السياق التصويري، بل ربما بدت أعمق منها فى درجة المنعة والحصانة، بدءًا من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين، على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين، فإذا كانت

عمورية قلعة الروم، فإن عكا مدينة المسلمين، وهم يستردونها ممَّنْ اغتصبوها ظلمًا، في مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقامًا لكرامة المرأة المسلمة، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال كما كانت عمورية في نفوس أبنائها :

أمٌّ لهم لو رجَوْا أن تُفْتدى جعلُوا　　　فداءها كلَّ أم بَرَّةٍ وأبِ

فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيَّلها آمالُنا فترى　　　أن التفكُّر فيها أعجبُ العَجب

وإذا كانت عمورية قد بلغت من الحصانة ما يجعل من المستحيل فتحها إلا في خضوعها لقدر الله الذي يتجاوز كل الحدود :

رمَىَ بك الله بُرجَيْها فهدَّمها　　　ولو رمىَ بك غيُر الله لم تُصبِ

فإن لمدينة (عكاً) هنا :

سُوران: بَرٌ وبحرٌ حولَ ساحتها　　　داران، أدناهما أنْأى من القُطُب

مصفّحٌ بصِفَاحٍ حولها أكُمٌ　　　من الرماح وأبراجٌ من اليَلَب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوي، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقف الخليفة عند أبي تمام :

هيهاتَ .. زُعزعَتِ الأرضُ الوَقُورُبِهِ　　　عن غَزْو محتسب لا غزو مكتسب

فإذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر، وقد تجاوز لغة المفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم:

ففاجَأتْها جنودُ الله يَقْدُمُها　　　غضبانُ لله لا للمُلْك والنَّشب

إذ يجمع في الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون، حتى بدا

الموقف لديه شبيهًا بموقف أبى تمام، وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة، وتصدِّيها لهم، وعجزهم عن الانتصار على أهلها، فعرَّج على نفس المشهد، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :

كم رَامَهَا ورمَاهَا قبَله مَلِكٌ جمٌّ الجيوش فلم يظفَرْ ولم يُصِبِ

وكأنما قارب صورة أبى تمام :

من عهد (اسكندرٍ) أو قبل ذلك قد شابَت نواصى الليالي، وَهْىَ لم تَشِبِ

(٣) واللوحة الثالثة : يمكن تبيُّنها حول شخص القائد نفسه تشبيهًا له بموقف الخليفة المعتصم، حين يجعل المعركة دينية خالصة، وكذا كانت شخصية القائد، فإذا كان المعتصم قد انصرف عن متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لبَّيْتَ صوتًا (زبطريا) هرَقْتَ له كأس الكرَىَ ورُضَابَ الخُرَّدِ العُرُبِ
عدَاكَ حَرُّ الثُّغور المُستَضَامة عن بَرْدِ الثُّور وعَنْ سَلْسَالها الحَصِبِ

فإذا الموقف يظل متشابهًا هنا، إذ يبدو عند القائد فى مشهد أكثر عمومية :

لم يُلْهِهِ مُلْكُه، بَلْ فى أوائله نال الذى لم ينَلْهُ الناس فى الحقب

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها :

إن الأسودَ أسودَ الغَاب هِمَّتُها يوم الكريهة فى المسلوب لا السَّلَبَ

فهى هنا أيضًا جيوش لا تركنُ إلى الراحة، ولا تخلد إلى هدوء :

جيشٌ من التُّرك تَرْكُ الحرب عندهم عارٌ، وراحتُهم ضربٌ من الوَصَب

وإذا بتلك الراحة أيضًا تنعكس فيما نفاه أبو تمام عن المعتصم إلا ما رهنه منها بالتعب والجهاد :

بـصُرتَ بالـرَّاحة الكُـبرى فلـم تـرَها تُـنَالُ إلا عَلَـى جِـسْرٍ مِـن الـتَّعَبِ

لتمتد سيطرة الصورة على ذهن الشاعر إلى حد تعامله مع البرج المنقلب أيضًا، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبو تمام مجالاً لسخريته وحقلاً لتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين :

وصـيَّرُوا الأبـرج العُلْـيا مُـرتَّبَةً مـا كـان منقلـبًا أو غيْـر مُـنْقَلِب

على أن أبراج المدينة بدت، وكأنها تخلت عن صورتها الطبيعية تمامًا :

تـسنَّموُها فلـم يـتركْ تـسنُّمُها فـى ذلـك الأُفْـقِ بُـرْجًا غـير مـنقلب

والرابعة : لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة ونهاية الأزمة، وصورة القائد والشاعر جميعًا، وأول ما يظهر من ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يا يوم وقعة عمورية، يا يوم عكا ..) وفى كلتا الحالتَيْن يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية الكبرى ـ على حد تصوير كلا الشاعرين ـ فكان عند أبى تمام :

فـتحُ الفـتوح تعـالىَ أن يُحـيط بـه نظمٌ من (الشعر) أو نثرٌ من (الخُطَب)

وهو هنا ـ أيضًا ـ يمحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح :

يـا يـوم (عكـا) لقـد أُنـسيت مـا سـبقت بـه الفـتوحُ ومـا قـد خـطَّ فـى الكُـتبُ

فهناك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة اليوم ومنزلته، وهو ما تردَّد لدى (شهاب الدين) أيضًا :

لم يـبلُغ الـنطقُ حـدَّ الـشكر فـيك فمـا عـسى يقـوم بـه ذو الـشعر والخطـب

وعند أبى تمام كان احتفاؤه ظاهرًا بأدوات القتال، حيث اعتبرها أساسًا لفلسفة القوة التى تبنَّاها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته :

إن الحمامَيْن من بيضٍ ومن سُمُرٍ ... دلْواَ الحيَاتَيْن من ماء ومن عشب

وهى هنا تسير - أيضًا - فى نفس السياق :

واطلع اللهُ جيش النصر فابتدرت ... طلائعُ النصر بين السُّمر والقُضب

ولدى الشاعرَيْن كليهما بدا الفتح دينيًا، وكذلك كان النصر، وهذا هو سر ازدواجية تلاقى الأرض والسماء فى تفاعلهما وتوحدهما إزاء النصرَيْن معًا منذ تبلور الموقف عند أبى تمام :

فتح تفتَّحُ أبوابُ السماء له ... وتبرزُ الأرض فى أثوابها القُشُب

حيث بدا موزَّعًا عبْر نفس المستويَيْن الدينى والدنيوى فى جدلها الخلاَّق :

فقرَّ عينًا بهذا الفتح وابتهجَتْ ... بفتحه الكعبةُ الغرَّاء فى الحُجُب

وسارَ فى الأرض سيْر الريح سُمْعَته ... بالبَرِّ فى طرب والبَحْرُ فى حَرب

بل نرى الشاعر يضيف أبعادًا أكثر وضوحًا وعمقًا حتى حول سعادة رسول الله ﷺ بهذا النصر :

وأشرفَ المصطفى الهادى البشيرُ على ... ما أسلف الأشرفُ السلطانُ من قُرُب

وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعامًا إلهيًا حين قال :

ومُطْعَمُ النصر لم تُكْهَم أسنَّته ... يومًا، ولا حُجبت عن روح مُحْتَجِب

وهو هنا :

وأطْلَع الله جيشَ النصر فابتدرَتْ ... طلائعُ النَّصْر بين السُّمْر والقُضبُ

والخامسة : تدور حول طبائع الحروب ووقائع المعركة بين المعسكرَيْن من ناحية، ورصد نتائجها من ناحية أخرى، ففى الجانب الأول وصف أبو تمام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين :

كـم أحـرزَتْ قـضُبُ الهـند مُـصْلَتَةً تهتـز مـن قُـضب تهتـزُّ مـن كَـثب

وهى ـ هنا ـ تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشهد، حين تناول الشاعر المتأخر نفس الصورة من زاوية المعالجة الخاصة به :

وخاضَـت البـيض فـى بحـر الـدماء ومـا أبـدت مـن البيض إلا سَاقُ مختضب
وخـاض رزقُ القـنا فـى زُرق أعيـنهم كأنهـا شَـطَنٌ تهـوى إلى قُلُـب

لتظل الملامح الجزئية للصورة متقاربة ـ أيضًا ـ بين حس الشاعرَيْن، حيث بدت صورة المختضب بارزةً عند أبى تمام فى موطن التشفى والسخرية :

بـسُنَّة الـسيف والخطـى مـن دمـه لا سُـنة الـدين والإسـلام مختـضب

وهو ما ورد هنا ـ أيضًا ـ فى زرق العيون، مما يذكرنا على الفور بصورة صُفْر الوجوه لدى الروم هناك :

أبقَـتْ بنـى الأصـفر الممـراض كـاسمهمُ صـفرَ الوجُـوه وجلَّـتْ أوجـه العـرب

وإذا بحرُ الدماء يتدفق من قبل الأعداء :

أجـرَتْ إلى البحـر بحـرًا مـن دمـائهم فـراح كالـرَّاح إذْ غـرقاه كالحَـبَبِ

ليبدو قريبًا مما صوره أبو تمام من قبل :

كَـمْ بـين حـيطانها مـن فـارسٍ بَطَـلٍ قانـى الـذوائب مـن آنـى دم سَـربِ

ومع الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض الشاعر ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم، فكان عند أبى تمام وقد تعلق المشهد بفرار " تيوفيل " :

ولى وقـد ألجـمْ الخَطِـى مَـنْطِقَهُ بـسَكْتَةٍ تحـتَها الأحـشَاءُ فـى صَـخَب

وإذا هو ما يتردَّد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضًا :

كـم أبـرزَتْ بطَـلاً كالطَّـودْ قـد بطلـت ... حواسُــه فغــدا كالمنــزل الخــرب

وكأنها أراد الشاعر أن يضيف إشارة خاصة إلى ما أفاده من أبى تمام، وهى إشارة صريحة، ألحَّ عليه فيها كوكبُ المذنب، أو شهُب الأرماح اللامعة، فى مقابل شهب المُنجمين السبعة التى سخر من مُنجميها، فمن مركز الصورتَيْن (والعلُم فى شهب الأرماح لامعة / وإذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :

كأنــه وَسِــنَانُ الــرُّمْح يطلــبُه ... بُــرجٌ هــوى ووراه كــوكبُ الـذَّنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد، فعند أبى تمام رأينا نموذجًا من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويرًا :

لم يَغْــزُ قــومًا ولم يــنهَضْ إلى بلــد ... إلا تقدَّمَــهُ جــيشٌ مــن الــرُّعُب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفزع الأعداء، وتبثُّ الرعب بين صفوفهم :

وجئْــتَها بجــيوش كالــسيول علــى ... أمــثالها بــين آجــام مــن القُــضُب
وحُطْــتَها بالمجانــيق التــى وقفَــتْ ... إزاء جــدرانها فــى جَحْفَــلٍ لَجِــبِ

حيث بدت تلك المجانيق وكأنها توازى حريق " عمورية " وقد أتى عليها من كل جوانبها، وهو ما أفاض الشاعر فى تصويره، ثم أوجز وقفته عند قوله جامعًا بين ممدوحه وحريق المدينة :

غـادرتَ فـيها بهـيمَ الليـل وهـو ضُـحَىً ... يـشلُّه وَسْـطَها صـبحٌ مـن اللـهب

وها هى الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة، ويصوره فى سياق توحُّده مع السيوف، وهو ما ورد عند أبى تمام فى قوله :

يـــا رُبَّ حـــوباءَ لـمـــا اجـــتُثَّ دابـــرُهم		طابَتْ، ولو ضُمِّخت بالمسك لم تَطِبِ

وهنا :

وخلّقـــت بالـــدم الأسْـــوارُ فابـــتهجت		طِيـبًا ولـولا دمـاءُ القـوم لم تَطِـبِ

وما أحرزته قضب الهندى فى حقل تصوير أبى تمام هو نفسه ما أحرزته السيوف هنا قريبًا منه :

فأحـــرزَتْهُم ولكـــنْ للـــسيوف لكـــى		لا يلتجـــئ أحـــدٌ إلاَّ إلى هـــرب

وإذا بلوحتَيْن أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرَيْن، فهما تمثلان أساسًا فنيًا ونفسيًا لكلتا القصيدتَيْن، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلاً أساسيًا لتصوير هزيمة الأعداء، وكذا بدا مشهد الفرار ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للنجاة !! وهو ما عجز عنه العدو وقادته، فعند أبى تمام يرد التصوير المُفَصَّل لمشاهد الحريق، وهنا يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة، وهى ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجالــت الــنار فـــى أرجائهـــا وعلَـــتْ		فاطفـأتْ مـا بـصدْر الـدين مـن كَـرَب

وهناك ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم، كما ضاقت بجنده :

هـــيهاتَ زُعْـــزِعت الأرضُ الوقـــور بـــه		عـن غـزْو محتسب لا غـزو مكتـسب

وهناك - أيضًا - أعجزه البحر - على المجاز - عن تحقيق طموحه حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله :

لمـــا رأى الحـــربَ رَأْىَ العـــين "تُـــوفِلس"		والحربُ مشتقة المعنىَ من الحَرَب :

غـــدا يـــصرِّفُ بالأمـــوال جـــريتها		فعـــزَّهُ البحـــرُ ذو التَّـــيَّار والحَـــدَب

السادسة : وتبقى لوحة المديح للخليفة القائد، أو السلطان القائد فى كلتا

المعركتين رهنًا بذلك التقارب أو حتى التلاقى بين الشاعرَيْن، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتَيْن، وما دار فيهما من مشاهد القتال، فإن هذه المنطقة ـ منطقة الممدوح ـ ستظل ميدانًا جامعًا، وخطًا فاصلاً بين الشاعرَيْن فى آن واحد، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى تصوير حمية الخليفة والسلطان، وسرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه، فإذا كان الأمر لدى المعتصم قد تبلور فى قول الشاعر :

لبيتَ صوتًا "زِبَطْرِيًا" هرَقْتَ له ... كأس الكرى ورُضابَ الخُرَّدِ العُرُب

فهو هنا فى مشهد أكثر عمومية :

فانهَضْ إلى الأرض فالدنيا بأجمعها ... مُدَّتْ إليكَ نواصيها بلا نصب
كَمْ قَدْ دَعَت وهى فى أسْر العِدَا زَمنًا ... صيدَ الملوك فلم تُسْمَع ولم تُجَبِ

وكذلك بدا اللقاء حتى فى صيغة الدعاء التى وردت عند أبى تمام :

خليفةَ الله، جازَى الله سعيَك عن ... جُرثومة الدين والإسلام والحَسَب

إلى ما كان عنده من عقد الآصرة بين يومه فى "عمورية" وبين يوم "بدر" :

إنْ كان بين صُروف الدهر من رحم ... موصولة أو ذمام غير منقضب:
فبين أيامك اللائى نُصِرْتَ بها ... وبين أيام "بدر" أقربُ النسب

حيث نجد ـ هنا ـ دعاء الشاعر وقد أتى مزيجًا متداخلاً من المدح والثناء والدعاء:

علاَ بك المُلك حتى إنَّ خيمَتَهُ ... علىَ الثريا غَدَتْ مَمْدودَةَ الطُّنُب
فلا برِحْتَ عزيزَ النصر مُبتهجًا ... بكل فتحٍ مبينٍ عزَّ مُرْتَقَب

وفى إطار من تداخل الصور ـ بهذا القياس ـ نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق

عمورية استوقفت أبا تمام طويلاً، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون، وكذا كانت مقاييس الجمال، حيث جاءت على نفس القياس الشعرى من منظور تجربته :

لقــدْ تــركتَ أمــيرَ المؤمــنين بهـــا للـنار يـوما ذلـيل الـصخر والخـشب
ضــوءٌ مــن الــنار والظلمــاء عاكفــة وظلمةٌ من دخان فى ضُحى شحب

فإذا بلوحة الحريق على هذا النحو من التفاعل والتداخل وعدم التجانس تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار، حيث تعدد الجزئيات :

وجئـــتَهَا بجـــيوش كالـــسُّيول علـــى أمـصالِها بـين آجَـام مـن القُـضُب
وجالَــت الــنار فــى أرْكانهــا وعلَــتْ فأطفأتْ ما بصدر الدين من كرب
أضـحت أبـا لهـب تلـك الـبروج وقـد كانـت بتعلـيقها (حمّالـة الحطـب)
وتمـت الـنعمةُ العُظمَـى وقـد ملكـت بفـتح صُـور بـلا حـصر ولا نـصب
أخْـتان فـى أن كـلاً مـنهما جمعَـتْ صليبة الكفر، لا أخْتَان فى النسب
لمـا رأت أخْـتَها بـالأمس قـد خـربَتْ كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولا يخفى فى ختام اللوحة طرافة هذا التناص الصريح الذى يقتبس فيه الشاعر بيتًا لأبى تمام من نفس القصيدة موضوع المعارضة بما يعكس جوانب الصورة، ويزيد أبعادها الحربية وضوحًا وجلاءً وعمقًا.

ثم يعقد الشاعر الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين، حيث يجعل منه استكمالاً لثأره :

أدركْـت ثـأر صـلاح الـدين إذ غـضبت مِـنْهُ لـسرٌ طـواه الله فـى القلَـب

وبذا تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرَيْن واردة، لاسيما حول حدود دائرة (الفضيلة) التى تُعْدُّ محورًا مدحيًا يلتف حوله الشعراء، على لغة التكرار والتشابه، أو محاولة الإضافة والابتكار، كل حسب قدرته على صناعة المغالاة والمبالغة، بما يكفى لإرضاء ممدوحه، ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجرأة مع المعتصم، فلم يترك

له من شجاعته المطلقة شيئًا فى بعض من صوره، وكأنما قصد ـ قصدًا ـ إلى تعويض ذلك فى مثل قوله :

لَـوْ لم يقُـدْ جَحْفَـلاً يـومَ الوَغَـى لغـدَا ... من نفسه وحدَها فى جَحْفَلٍ لَجِبِ

وفيما سواها فقد جعله :

ومُطْعَـمُ النَّـصر لم تُكْهَـمْ أسِـنَّتُهُ ... يومًا، ولا حُجبت عن روح محتجب

كما أضاف إليه ما صوَّره من أنه : يغزو غزو محتسب، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنَصَّب، يتقدَّمه جيش من الرعب، ولو كانَتْ رميته من عند غير الله لما أصابت، والله فتَّاح باب المعقل الأشب ... إلخ.

هى جزئيات تشكَّلت منها الصيغة الدينية التى ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز الذى كبح جماح تلك المبالغات حين تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبى تمام ليصبح المدح هنا :

بُـشْراك يـا ملـك الدنـيا لقـد شـرُفَتْ ... بك المالكُ واستعلت على الرُّتَبِ

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

لـيثٌ أبـىَ أن يـردَّ الـوجهَ عـن أمُـم ... يدعـون ربَّ الـورَى سـبحانه يـأبِ
لم يُلْهِـه مُلْكُـه بـل فـى أوائلـه ... نال الذى لَمْ ينله الناس فى الحقب

وإن ظلتَّ نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من الله، فهى ترد ـ أيضًا ـ فى موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبى تمام مما نجده هنا أيضًا :

ففاجأتهـا جـنودُ الله يقـدُمها ... غـضبانُ لله لا للمُلـك والنـشب

وعلى هذا النحو تتكشف جوانبُ المعارضة بين الشاعرَيْن من خلال عمق

المنظور التراثى الذى اعتدَّ فيه الشاعر بموقفه الصريح من بائية أبى تمام، خاصة عبر مساحاتها الحربية المتميزة، وكذا جاءت انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة، على ما فى هذا التشابه التصويرى من دلالات على البعد النفسى الذى عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعل به، وكيف انفعل به معه أيضًا جمهوره، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية فى القصيدة، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه الانفعالى وبعده الاجتماعى ومستواه المعرفى والنفسي، طبقًا لطبيعة التجربة التى يعيشها، وانطلاقًا من ظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره.

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا تأمُّل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرَيْن، إذ أن لكل شاعر شخصيتُه وأدواته وأسلوب معالجته، ولكنه تشابه الأدوات، وطغيان الانفعال المتشابه ـ أيضًا ـ مما قد يدفع ـ بدوره ـ إلى تلمس الصور؛ خاصة حين تكاد تتطابق بينهما، دون دخول فى دائرة الاتهامات، أو خوض فى ساحة السرقات الشعرية، إذ لازالت الفرص سانحة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارَض بحكم تملُّكه أدواته التصويرية الخاصة به، مع قدرته على التغلغل عبر ألفاظه وصوره، وكذا فى قدرته على الإبداع فى فنه انطلاقًا من صدق التعامل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره، ومناجاة صوت ضميره وتوجُّهات وجدانه، مما يضمن تفرد كل شاعر على حدة .. صحيح أن ثمة قاسمًا يظل مرتبطًا بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطلق فى شكل ألوان حكيمة يرى فيها الشاعر منطق القوة أساسًا للحياة والسيادة، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا، إلى جانب طبيعة الوقائع الجسام التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها، أو حتى فى خوضهم إياها، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معًا. إذ ربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة ـ هنا ـ مرتبطة بالإضافة والابتكار، مما يعد أساسًا للتفرقة بينه وبين معارضه، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد

يترك بيتًا بلا صورة، ولا صورة بلا بديع، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاءً لجوانبها، واستجلاء لما حولها من تفاصيل، على طريقة أهل الجدل وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضًا، وإفحام خصومهم نقدًا، وشواهده كثيرة جدًا حيث تفى بذلك صورة فى عرض مفاتن عمورية وحصانتها فى سياق مشهد تاريخى متميز، أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى. كذلك كانت صورة جيش المسلمين وجند الروم، وصورة الخليفة، وقائد الروم، وفى كل منها ضروب من التصوير العام والجزئى الذى توجهه إليه قدراته العقلية وتصوغه معها ثقافاته الجدلية، وهو ما نلمس التخفف منه بشكل واضح لدى شهاب الدين .. صحيح أنه لم يتجنب التصوير، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة لدى أبى تمام، بقدر ما بدا شديد الحرص فى معارضته دون اختفاء ذاته المبدعة فى جبة أبى تمام، أو تلاشى ملكته الخيالية فى عباءة صوره، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز، كما استطاع أن يوفر لها صورًا من ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعي، وهو ما عرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى أجزاء كاملة منها، وكذا كان ما عالجه فى قصيده عبر عالم التصوير .. وبين التقرير والتصوير يأتى تغلغل الشاعر فى فهمه لأبعاد الحدث، وفلسفته للمواقف، ورصده للحقائق، وكشفه أغوار انفعالاته التى التقت ـ إلى حد بعيد ـ مع انفعالات جمهور المسلمين فى خضم تلك الحروب. أضف إلى هذا كله ـ وهو ليس من نافلة الرؤية ـ ذلك التشابه الصوتى الذى سارت عليه كلتا القصيدتَيْن على مستوى الأوزان والقوافى وحرف الروى وحركته، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته.

ومن المؤكد أن ثمة فروقًا واضحة بين مواد المعارضة هنا بهذا الفهم التفصيلي، وبينها على مستوى عموم الصياغة، على النحو الذى سجل به ابن سناء الملك إعجابه بصلاح الدين الأيوبي، حيث راح يتغنى بحروبه وحماساته، ويسجل له معالم

وحدة مصر والشام، وكأنها رسخت فى ذاكرته الصورة العامة لبائية أبى تمام، فصدر عما بقى فى صدره من أثرها مرَّتَيْن : الأولى فى تصويره صلاح الدين ممدوحًا حربيًا :

بدولــة الــترك عــزَّت مِلَّــةُ العــرب	وبــابن أيــوبَ ذلَّــتْ شــيعةُ الــصُّلُب
وفـى زمـان ابـن أيـوب غـدت حلـب	مـن أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابــن أيــوب ذلَّــتْ كــلُّ مملكــة	بالـصَّفْحِ والـصلح أو بالحـرب والحَرَبِ
مظفَّــرُ النــصر مــبعوثٌ بهمَّــته	إلى الهــزائم مدلــولٌ علــى الغَلَــب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامى الذى يقوده الممدوح :

أتـى إلـيها يقـودُ البحـرَ مُلْـتَطِمًا	والبيضُ كالموج والبيضاتُ كالحَببِ
تـبدو الفـوارسُ مـنها فـى سـوابغها	بـين النقيـضَيْن مـن مـاء ومـن لَهَـبِ
مـستلئمين ولـولا أنهـم حفظـوا	عـوادِىَ الحـرب لا ستغنوا عن اليَلبَ

لتبقى الدلالة مؤكدة حول تواصل شعراء هذا الضرب من المعارضات، وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها الشاعر الأول انفعالاً بالحدث، وهو ما يزداد تأكيدًا فى تناول ابن القيسرانى لنفس البائية لأبى تمام .. وقبل وقفتنا معه تظل الدلالة مؤكدة على دور المعارضة فى تسجيل ذلك التواصل بين ما أفرزته قرائح الأوائل مع ما أضافته إليها ملكات المتأخرين ممَّن أخذوا عنهم وعارضوهم دون استسلام لمنطق تخاذُل أو استعباد، بقدر ما ظلَّت المجالات مفتوحة والصور مطروحة لمن أراد أن يسجل ذاتيته إلى جوار ذاتية سلفه .. ومن الطريف أن يجمع النص كل تلك القياسات دون سقوط فى مناطق فتور التجارب أو الادعاء بالتكرار والنمطية، أو الوقوف عند دائرة الجمود والعقم، بل على عكس ذلك كله بدت الصورة أكثر إيجابية، وبدا منطق المعارضة أكثر دلالة وتأكيدًا على حسن علاقة الخلف بالسلف فى تلك المسارات الفنية العميقة.

٢ـ عند ابن القيسرانى

وهو يقترب بها من حس تلك المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكي، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشبه ما كان من صور أبى تمام. ولكن المعارضة هنا تظل تحتمل مفارقات حول ما رأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم، وفى نفس الوقت يسخر من الكتب، ويرفض ما تدَّعى القضب، فيضع الرأى والهمة والعزم فى مفترق الطرق منذ استهلال قصيدته:

هـذى العـزائمُ لا مـا تدَّعـى القُـضُبُ	**وذى المكـارم لا مـا قالـت الكُـتْبُ**
وهـذه الهمـم اللاتـى متـىَ حظـيت	**تعثـرت خلفهـا الأشـعارُ والخُطَـبُ**
صـافحت يـا ابـن عمـاد الـدين ذِروتَها	**بـراحةٍ للمـساعى دونَهـا تَعَـبُ**

حيث أراد أن يقفز إلى مدح (عماد الدين) بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس منطلق الحس الانفعالى عند أبى تمام منذ سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف فى المطلع، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه موزَّعة بين أصالة نسبه، وهمته المتأصلة الموروثة، وثبات قلبه، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقي، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبو تمام من قبل :

أغْـرَتْ سـيوفُك بالإفـرانج راجفَـةً	**فـؤاد (رُومـيَّةَ) الكُبْـرى لهـا يَجِـبُ**

وهو ما تكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضــربَت كبــشَهُم مــنها بقاضــيةٍ   أودَىَ بهـا الـصُّلبُ وانحطَّت بها الصُّلُبُ

وكأن الشاعر لم ينس - على طريقة أبى تمام أيضًا - أن يجعل غضبة الرجل دينيةً خالصة، لا تبغى كسبًا ولا غنيمة، بل تبغى احتسابًا دينيًا فحسب :

غـضبتَ للـدين حتـى لا يَفُـتْكَ رضًـا   وكـان ديـن الهُـدى مرضـاتُه الغَـضَبُ
مَـنْ كـان يغـزوُ بـلاد الـشرك مُكْتَـسِبًا   مـن الملـوك فـنورُ الـدين مُحْتَـسِبُ

وربما ملأت عليه ذهنه صورة " تيوفيل "، وهو يوثر الفرار فيبدو حائرًا مضطربًا ممزقًا من هول حريق " عمورية "، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية، بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقًا بكشفها فى قوله :

فملَّكُـوها سَــلَبَ الإبــرنس قاتلُــه   وهَــلْ لــه غــير "أنطاكــيةٍ" سَــلَبُ
عجِــبْتُ للــصَّعْدَة الــسَّمْراء مُثمــرةً   برأســه إنَّ إثمــارَ القــنا عَجَــبُ
إذا القــناة ابــتغت فــى رأســه نفقًــا   بــدا لثعلــبها مــن نحــره سَــرِبُ

وإن ظل التميز هنا حقًا للشاعر، وحُقَّ ألا يُنَازع فيه، خاصة حين أضاف إلى لوحته صورة ناطقة من أعماث التاريخ، وما تمخضت عنه الأيام من جوانب شتى سجَّل بها آمال المسلمين، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين :

فـانهَضْ إلى المسجد الأقـصى بـذى لجبٍ   يُوليك أقصى المُنى فالقدسُ مرتقب
وأْذنْ لمــوجِكَ فــى تَطهــير ســاحِله   فإنمــا أنــت بحْــرٌ لُجُّــه لَجِــبُ

إذ تكاد تبرز أوجه التشابه على المستوى اللفظى لدى ابن القيسرانى مع ما التقطه من معجم " عمورية " فى حديثه عن الكتب، والشعر، والخطب،

والشهب، والحقب، واضطراب الأحشاء، والوجوب، والارتجاف، وضرب الكبش، وغضبة القائد لدينه، وطهارة السيف، وجنابته، الاحتساب، والاكتساب، والدم السرب، والسلَّب ... وإن ظل الموقف ينأى به عن معالجة مثل هذا المعجم على نفس العمق التصويرى الذى صنعه أبو تمام، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرَيْن، بما يحكيها من ذلك الكم من الألفاظ من ناحية، ثم طبيعة البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الجلل من ناحية أخرى.

ويبقى لنا أن نتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المتأنية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبتَ للدين حتى لم يَفُتْكَ رضى	وكان دينُ الهدى مرضاتُه الغَضَبُ
طهَّرت أرضَ الأعادى من دمائهم	طهارةً كلُّ سيف عندها جُنُبُ
حتَّى استطار شرَارُ الزَّند قادحةً	فالحرب تُضرم والآجالُ تحتطب
والخيل من تحت قتلاها تقرُّ لها	قوائمٌ خانهن الرَّكْضُ والخَبَبُ
والنقع فوق صقال البيض منعقد	كما استقلَّ دُخانٌ تحتَهُ لَهَبُ
والسيفُ هام على هام بمعركة	لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليَلَبُ
والنبل كالوبل هطَّالٌ وليس له	سِوَى القِصى وأيْدٍ فوقَها سُحُبُ
ولَلظُّبَى ظَفَرٌ حلوٌ مُذاقته	كأنما الضرب فيما بينهم ضَرَبُ
وللأسنَّةِ عمَّا فى صدورهم	مصادرٌ أقْلُوبٌ تِلك أم قُلُب ؟
كُنَّا نعدُّ الحمى أطرافَنا ظَفَرًا	فملَّكَتْكَ الظُّبىَ ما ليس تحتسب

ولنا أن نتأمل ـ أيضًا ـ أرصدة التشابه فى مستوى الصنعة ومصادرها، ابتداء من صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية : الخيل، النقع، والسيف، والنبل، والظبي، والأسنة، على طريقة أبى تمام منذ مطلعه ـ أيضًا ـ فى مقدمات أبياته المتوالية، السيف، الصفائح، والعلم، أين الرواية، عجائبًا ... إلخ.

وانتقالاً إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فيه ذلك التشخيص، واليوم

الجنب، والحرب التى تضطرم، والآجال التى تحتطب، والظبى التى يتصور لها ظفرا، وهو ما يتسق مع تشخيص أبى تمام الذى تزدحم به القصيدة فى كل أبياتها تقريبًا.

ثم تبرز لديه تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهج أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخاصة، والطبيعة الاشتقاقية لغةً على المستوى البديعى الذى يعكسه هنا قلوبٌ وقلب والضرب والضرب، والحرب والحرب، إلى جانب تلك المطابقات بين الغضب والرضي، أو المرضاة والغضب، أو الطهارة والجنب. ثم هذا المعجم الحربى العام الذى يبنى تفاصيله على منطق السيف، والنقع، والخيل، والركض، والجنب، والبيض، واليلب، والنبل، والقسي، والظبي، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مرارًا والتى نجدها مبنية على أساس من تلك النماذج التصويرية واللفظية التى قصد الشاعر إلى تناولها ـ هنا على لغته ومنهج تصويره القائم على المشترك والفردى معًا.

ولعلنا قصدنا هنا إلى عدم الإطالة فى هذا التناول تجنبًا للتكرار ـ وتفاديًا للملل ـ من ناحية، واطمئنانًا ـ من جانبنا ـ إلى تجليات جوهر المعارضة بشكل واضح من ناحية أخرى.

الفصل الثالث

لقاء الشكل الفنى فى الغزليات

(الحوار والتلاقى بين الرائيات الغزلية)



الحوار والتلاقى
(بين الرائيات الغزلية)

وتتنوع درجات المعارضة تبعًا لمستوى إدراك الشاعر طبيعة ما يرمى إليه من ورائها، إذ ربما دفعته التجربة والواقع النفسى إلى البحث عن نظير لموقفه، وعندئذ يمكن تلمس المعارضة من تلك الزاوية ـ بالتحديد ـ ففيها تَبيْن طبائع التجارب، وتتكشف ملامحها، وتظهر درجات التشابه التى تنعكس على الصورة الشعرية المختلفة، إذ ربما بدت المعارضة واردة فى أضيق الحدود، مما يجعلها أقرب إلى أنماط المعالجة الشكلية، بصرف النظر عن نوعية التجربة، أو حتى عن طبيعة الانتماء إلى مدرسة بعينها، أو الانخراط فى مساق اتجاه بذاته، على النحو الذى يرويه أبو الفرج عن معارضة وقعت بين جميل وعمر، وهى تبدو غريبة ـ حقًا ـ إذا ما تأملنا ـ مبدئيًا ـ تباين انتماء الشاعرَيْن إلى عالم الغزل ومدارسه، ولكنه انتماء ينتهى إلى انفصال مؤكد بينهما، تكشفه أساليب المدرسة العُمَرية الحضارية التى مالت إلى اللهو فى غزل شعرائها، وبين اتجاه الشاعر العذرى الذى حصر تجاربه فى إطار من التبدى والقبلية والانصياع للقيود الاجتماعية المفروضة عليه، والاستسلام لقصة الحب الفاشلة التى غلبت ـ أيضًا ـ على شعراء مدرسته، ومع هذا يروى أبو الفرج ما جاء عن عمر وجميل وقد اجتمعا بالأبطح، فأنشد جميل قصيدته التى يقول فيها :

لقدَ فرحَ الواشُون أن صرَمَتْ حَبْلى ... بثينةُ أو أبدَتْ لنا جانبَ البُخْلِ

يقولون : مهلاً يا جميلُ وإنني ... لأقْسِمُ مالى عن بثينة من مَهْلِ

حتى أتى على آخرها، ثم قال لعمر : يا أبا الخطاب : هل قلت فى هذا الروىِّ شيئًا، فقال : نعم، قال فأنشدنيه، فأنشده قوله :

جـرىَ ناصـحٌ بالـود بَيْنـي وبَيْـنَها   فقرَّبنـي يـوم الحـصاب إلى قَتلـي

ثم يورد أبو الفرج عددًا من أبيات القصيدتَيْن دون أن تكتملا لينهى الرواية بقول جميل : هيهات يا أبا الخطاب : لا أقول والله مثل هذا سجيس الليالى (آخرها)، والله ما يخاطب النساء مخاطبتك أحد، وقام مشمِّرًا .. إذ لا شك أن موقف الشاعر ـ هنا ـ يكاد يصوغ شروطًا ضمنية لمنظور المعارضة، كما تراءت له عبر سياق المفارقات المؤكدة بين سلوك العذرى والحضاري، لأننا ـ حقيقةً ـ أمام شريحتَيْن متباعدتَيْن :

الأولى : عُمرية تحكيها القصة الغزلة، وحركة البطل المغامر، وحوله الأبطال الثانويون (أو البطلات) من فتياته، وهن يُعْجَبْنَ به، وحركة الأحداث التى تحكى طبيعة غزله من منطقة الاستعلاء أو النرجسية[1]، وعقدة المغامر الغزل، وكيف تُحَلَّ حلا نسائيًا يكشف أعماق نفسية المرأة إزاءه، مع ذلك التعدد غير التقليدى فى عالم المرأة ـ موضوع الغزل ـ إلى الميل ـ كثيرًا ـ إلى اللهجة الحسية الغزلية، إلى افتعال تقمُّص شخصية البدوى ـ تصنُّعًا ـ إزاء ربة الخدر التى لا يُرام خباؤها، إلى تزجية الفراغ فى إطار من ذلك العبث الذى استجاب لعالم الغناء ولبَّى حاجات دور القيان، فاستباح بعض شعرائه طرحَ بعضٍ من الصور المبتذلة فى عالم المرأة مما ازدحم به فضاء النص الغزلي.

والثانية : عذريةٌ تحكيها التجربة العفيفة لدى جميل ومدرسته، بدءًا من صورة البطل المستسلم المستكين أمام محبوبته، إلى البطل المأزوم حين يحكم عليه بالهجر والقطعية والحرمان، وهو يترك زمام الأمور فى يدها، فيبدو مُطيعًا لها، خاضعًا لرؤيتها، وهو لا يعرف حلاً لمشكلته إلاَّ من خلال وصلها[2]، ولا يستطيع أن ينسج

---

(١) إذا أخذنا بمنطق الأستاذ العقاد فى " شاعر الغزل "، ومنطق الدكتور شكرى فيصل فى " تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ".

(٢) على غرار قول جميل المشهور :

خيطًا قصصيًا كاملاً على نهج غريمه الحضاري، إلا أن يظل على درجة من الاستحياء أمام فتاة القبيلة المحصَّنة الممنَّعة التى لا يردد لسانه سوى اسمها، أو ربما قصد إلى رمز يستعين به كى يدل عليها، فلا يعرف تعدُّدًا نسائيًا، ولا يجد مجالاً لعبث أو لهو أو ابتذال، بقدر ما يقف فى انتظار مصيره المتوقع بينْ الموت أو الجنون من ألم الهوى أو معاناة الهجر، أو استمرار الحرص على تقاليد القبيلة التى قد تفرض عليه استحالة اللقاء، أو الزواج ممَّن شبَّب بها، من هنا تأتى المعارضة بين الشاعرَيْن أقرب إلى النمط الشكلى منه إلى ما وراء التجارب من جوهر الصدق الانفعالى، خاصة إذا ما أخذنا برواية أخرى لأبى الفرج نفسه على عكس أحداث الرواية السابقة بين الشاعرَيْن من حيث موقع المعارِض والمعارَض إذ يقول :

قال أبو عبدالله الزبير قال عمى مصعب : كان عمر يعارض جميلاً، فإذا قال ذا قصيدة، قال هذا مثلها، فيقال : إنه فى الرائية والعينية أشعر من جميل، وإن جميلا أشعر منه فى اللامية، وكلاهما قد قال بيتًا نادرًا طريفًا، قال جميل :

خليلى فيما عِشْتُما هل رأيْتُما ... قتيلاً بَكى من حُبٌ قاتِله قَبْلِى

وقال عمر :

فقالَتْ وأرْخَتْ جانبَ السِّترِ إنَّما ... مَعى فتكلَّم غيرَ راقبةٍ أهْلى

وتنتهى الرواية عند هذا الحد من شكلية المعارضة من خلال توحُّد الأوزان وتشابه القوافى والروى فحسب؛ بصرف النظر عن طبائع التجارب التى قد تفصل بين نماذج الصور المعروضة لدى أى من الشاعرَيْن، وهو ما قد يتكشف من واقع

وأنت التى - إن شئت - كدرت عيشتي ... وإن شئت - بعد الله - أنعمت باليا

أو قوله كشفًا عن حجم أزمته :

الا أيها النوام ويحكم هبُّوا ... أسائلكم : هل يقتلُ الرجلَ الحبُّ

حجم التقارب الذى يعرضه جميل عبر الأبيات المصوَّرة للواشى والهجر، والبخل، والتوعُّد بالقتل، أو الحديث عن الأهل والرقباء :

لقد فرِحَ الواشون أنْ صَرمْت حَبْلِى بثينةُ أو أبدَتْ لنا جانبَ البُخْلِ

أحُلْمًا ؟ فقَبْل اليوم كان أوانه أم أخْشَى ؟ فقبل اليوم أوعِد بالقَتْل

خليلَّى فيما عشتما هل رأيتما قتيلا بكى من حُبِّ قاتله قبلى

ألا أيُّها البيتُ الذى حيل دونه بنا أنتَ مِن بيت وأهلكَ من أهْل

فإنْ وجدت نعل بأرضٍ مُضِلَّة من الأرض يومًا فاعْلمى أنَّها نعلى

إذ يبدو المعجم بالودِّ بينى وبينَها هنا قريبًا مما انتهى إليه عمر فى بعض صوره على غرار قوله :

جرىَ ناصحٌ بالودِّ بينى وبينَها فقرَّبنى يوم الخضاب إلى قَتْلى

فطارَتْ بحدٍّ من فؤادى ونازعَتْ قرينتها حبلَ الصَّفاء إلى حَبْلى

فلما توافَقْنَا عَرَفْتُ الذى بها كمثل الذى بى حذوَك النَّعْلَ بالنَّعل

فَسَلَّمْتُ واستأنسْتُ خيفة أن يَرى عدوّ مكانى أوْ يرى كاشحٌ فعْلى

فقالَتْ وأرخَتْ جانبْ السِّتْر إنما معى فتحدَّث غير ذى رِقْبَةٍ أهْلى

فهنا تبدو المعارضة واردة حول مشاهد الرقيب، والواشى والأهل، والهجر والقطيعة وموقف الفراق، والوداع، والسلام، وفيما عداه يسير كل من الشاعرَيْن فى اتجاهه الذى عُرف عنه وعُرف به : على عذريته عند جميل الذى يبدو دائم الشكوى من مرارة واقعه، وواقع بثينه وزوجها، ولا يكاد يعيش إلا فى إطار عالم الذكرى الذى أفقده صوابه، فيردد من صيغ البكاء المتكرر ما عاش أسيرًا له، مع إكثاره من صور العذل والملام والنأى وشكوى الزمن والاستسلام له، وفى مقابل ذلك تأتى التفاصيل الأخرى فى اللوحة العُمَرية موحية بنمط آخر مختلف إلى حد كبير، حيث يبدو شاعرها مرهونًا فيها بالنماذج القصصية التى شُغل بها عمر فى منتديات النساء،

وكأن الفتاة تفضى إليهن بتجاربها معه، فهى تقول لهن، وهن يقلنَ لها، وهى تستنصح وهُن ينصحنها، لتكامل الحضُور النسائى المتعدد فى الغزلية العمرية، ولتتكامل لديه أيضًا الصورة النهائية للقصيدة من خلال اتجاهه المتميز فى سياق تيار الغزل الحضاري.

من هنا تظل المعركة محصورة فى هذا الإطار الشكلى أكثر من انصرافها إلى طبائع تلك التجارب التى قد يتشابه الشاعران فى جانب منها، ولكن التشابه لا يمتد إلى كل الصور، أو معظمها، على النحو الذى نجده فى نماذج شعرية أخرى عند غير جميل، أو عند غير عمر، خاصة إذا أخذنا شريحة أخرى تقارَباً فيها دون استعانة بهذا التصريح الذى يدور لعمر[1]، وما كان مما نظمه جميل فى معارضتها فى رائيته التى قاربت نصف رائية عمر على مستوى عدد الأبيات، وراحت تحكى منها جوانب كادت تخلط بين الاتجاهَيْن، وقد أوشكت أن تذيب ما بينهما من فواصل، أو تقرِّب ما بينهما من مفارقات، أوجزنا بعضًا منها ـ عن قصد ـ فى النقاط السابقة، فإذا جميل يسلك مسلك عمر فى الشكل الفنى العام للقصيدة على مستوى الوزن والقافية، إلى جانب ألوان التصوير التى بدت بينهما مكررة على الرغم من تباعد المعطيات الأولى للصورة من خلال حاسة البدوي، أو حاسة الشاب المترف سليل الأرستقراطية القرشية وابن المدن المتحضرة.

ولاشك أن هذه المعارضة تظل شاهدًا على التقاء الشاعرَيْن، وكذا على عنصر القصد الكامن من ورائها منذ صياغة المطلع العمرى المشهور :

أمِــنْ آل نُعــم أنــتَ غــادٍ فمبكــرُ   غــداةَ غــدٍ أمْ رائــحٌ فُمَهجِّــر ؟

إلى مطلع جميل الذى يستوحى فيه نفس الصيغة الاستفهامية بما تعكسه من عالم القلق والحيرة إزاء التساؤل، مع اختيار الاسم المحورى للغزل على نفس المستوى

---

(١) لها تحليل مفصل فى الجزء الرابع من كتابنا " أشكال الصراع فى القصيدة العربية (عصر بنى أمية) ".

الإيقاعي، وإن انصرفت دلالته الرمزية ـ بالتأكيد ـ إلى بثينة عند جميل، حيث يقول في استهلاله :

أغـادٍ أخـي مـن آل سَـلْمَى فمُبكـرُ ... أبِـنْ لي أغـادٍ أنـت أم مُتهَجـر ؟

وكأن جميلا يعلن ـ صراحة ـ أنه إنما يعارض الرائية الكبرى لعمر، ولعلها لاقت ذيوعًا وشهرة فى عصرها بما يدفع الشعراء إلى مزيد الإعجاب بها، سواء على مستوى القص الذى تمتعت به، أو على مستوى المادة البدوية التى ازدحمت بها، والتى ربما كمنت وراءها ذاكرة الشاعر العذرى البدوي، وإن اختلف سلوكًا عن الشاعر الحضاري. وتتأكد لغة المعارضة بعد تجاوز هذا الاستهلال حين يقف جميل عند بعض لوحات (عمر) ليقترب منها اقترابًا شديدًا على الرغم من تباين المسلك ـ كما ذكرنا ـ وهنا تظل نية المعارضة قائمة من وراء مثل هذا التشابه الذى يمكن أن نتأمل منه بعض المشاهد أو المواقف بما يكفى للدلالة على تأكيد الظاهرة :

(١) نقل المشَاهد من خلال العالم النسائى وزحام حواراته المتميزة بما يكفى لتحليل نفسية المرأة، وإبداء خوفها على الشاعر الغزِل، وتفكيرها فى الخلاص من الأزمة بتوجيه النصح إليه بألا ينظر إليها حتى يضلِّل القوم، فكانت الفكرة هنا قاسمًا مشتركًا بينهما، حيث ردَّد عمر على لسان الفتاة بين أختَيْها قائلة له :

إذا جـئتَ فامـنحْ طـرفَ عينـيك غيرنـا ... لكـى يحسَبُوا أنَّ الهـوَى حيث تَنْظُـرُ

وهى الفكرة التى يعرضها جميل، ويزيد فى تفاصيلها من منطلق تجربة العذرى، فيضيف إليها بعدًا متميزًا فمن حوله الرقيب والواشى والأهل، ومن ثَمَّ يظل جميل هنا قادرًا على الانتقاء، إذ استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى اتجاه آخر بدت فيه (بدوية) إلى حد بعيد :

وطـرفَك إمَّـا جئتَـنا فاحفَظَـنَّه ... فذَيْـعُ الهـوَى بـادٍ لمَـنْ يتبـصَّرُ
أعـرضْ إذا لاقَـيْتَ عيـنًا تَخَافُهـا ... وظاهـرْ بُـبغْضٍ إن ذلـك أسْـتَرُ

فإنّــك إنْ عرَّضْـــتَ فيـــنا مقَالــــةً ... يزدُ فى الـذى قـد قُلْـتَ وَاشٍ ويُكْثِرُ
وينـــشُر سِــرًا فـــى الـــصَّديقِ وغـــيره ... عزيـــزٌ عليْـــنَا نـــشرُهُ حـــينَ يُنْـــشَرُ
فمــا زِلْــتَ فــى إعمُــال طــرفِكَ نحــونَا ... إذا جــئتَ حتَّــى كــادَ حــبُّك يَظْهَــرُ
لأهلِــى حتَّـــى لاَمَنـــى كـــلُّ نُاصـــحٍ ... وإنِّــى لأعــصِى نهــيَهُم حــينَ أزْجَــرُ

حيث يبدو جميل - هنا - قادرًا على تلوين الموقف، إذ استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى هذا الاتجاه المتميز تميُّز بداوة الموقف جملة وتفصيلا.

(٢) مسلك الفتاة نفسها، وهو ما يصوره عمر على لغة الشاب الحضاري، وكذا الفتاة التى تدل على مكانتها الأرستقراطية فبدت مخدومة منعَّمة مترفة بين قومها :

ولكنَّـــى أهلـــى فـــداؤك أتقّـــى ... علـيك عــيونَ الكاشِــحَين وأحــذَرُ
وأخــشى بنــى عمــى علــيكَ وإنَّمــا ... يَخــافُ ويَتَّقــى عِرْضَــهُ المُتَفَكّــر
وأنــتُ امــرؤ مــن أهــل نجــدٍ وأهْلــنا ... تَهَــامُ فمــا الــنجدى والمُــتَغَوِّر
غــريبٌ إذا مــا جــئْتَ طالــبَ حاجَــةٍ ... وحـــولى أعـــداءٌ وأنـــتَ مُـــشَهَّرُ
وقــد حدَّثُــوا أنــا التَقْيــنَا علــىَ هــوىً ... فكلــهُّمُ مــن حــدَّة الغَــيْظ مُوَقــرُ
ســأمنحُ طرفــى حــين ألقــاك غيركُــمْ ... لكَــيْما يــروا أن الهــوى حيث أنْظُــر
أقلِّــب طَرفْـــى فـــى الـــسَّماء لعلّـــه ... يوافِــقُ طرفِــى طــرفَكُم حــين يَنْظُــرُ

ثم تبقى لوحة الوجدان وعفة العذرى حدًا فاصلاً بين التجربتين من خلال شاعر يعانى آلام تجربة الهوى بكل ما يشوبها من معانٍ وصور ومشاهد، وبين عمر الذى لم يشغله من عالم المرأة سوى الاستمتاع بالنظر إليه على نحو ما فلسف به خلاصة اتجاهه فى قوله :

إنـــى امـــرؤ مولَـــعٌ بالحـــسن أتْـــبَعُهُ ... لاحـــظَّ لى فـــيه إلا لـــذَّةَ النظْـــر

وهو المنطلق الذى بنى عليه فروسية المغازل الذى لا يفتأ يواجه القوم ويدَّعى أمامهم البطولة وقوة المغامر :

فقُلـــت أبـــاديهم فإمـــا أفـــوتُهم ... وإمَّـــا يـــنالُ الـــسيفُ ثـــأرًا فيَـــثأرُ

بينما ظل جميل حبيس تلك القضية التى أفزعته، وحجبت عنه كثيرًا من متعة اللقاء التى مثَّلت لديه أقصى درجة للطموح، فى وقت راح فيه يعرض حقيقة تجربته، وأبعادها القاتمة من واقع تقاليد البادية :

وإنـــى لأرضَـــى مـــن بثيـــنةَ بالـــذي	لـو ابـصَره الواشـى لقـرَّتْ بلابلُـهْ
بـــلاَ وبـــأنْ أســـتطيعَ وبالُمنـــىَ	وبالأمــل المـرجُوِّ قــد خــاب أملــه
وبالنظـرةِ العَجْلـى وبالحَـوْل تَنْقـضَى	أواخـــرهُ لا نلتقـــى وأوائلـــه

ففى إطار هذا البعد التجريبى القاتم يبدو الشاعر خائفًا فزعًا، فإن نطق فبغير اسمها أو بأمر منها، فى سبيل تلك التقية التى قصدا إليها معًا : الشاعر ومحبوبته.

وفى لوحات أخرى تبرز قدرية جميل فى تسليمه بمرارة واقعه الذى عجز عن تخطيه أو محاولة تجاوزه، وكيف ذلك وهو محكوم بعالم العذرى بين حس القبيلة وبين الحس الديني، فليس أمامه إلا أن يلعق جراحه فى ظلال غربته عن الديار، وخشية أبناء العمومة، وكذا خوفه من ربه فى ظلال حب ثابت لديه لا يتغير، وهو ما يتناقض ـ تمامًا ـ مع المسلك العمرى الذى لم يقف عند شيء من هذا كله لأنه لا يعترف إلا بتفُّرد مسلكه، ولا يتوقف إلا عند حركة المغامرة الغزلية التى يصورها من منطق الشاب الماجن.

ولاشك أن أسلوب المعالجة قد حدثت فيه مفارقات، طبقًا لمفارقة الرؤى الغزلية ذاتها يكشفها تأملنا لاستمرارية عالم البطولة أو منطقة الحوار، أو أسلوب تحريك الحدث، أو القصد إلى التصوير، ليبقى بين أيدينا الدليل واردًا حول ذلك النوع من القصد إلى المعارضة بهذه الصورة الواضحة، تلك التى يغلب عليها الجانب الشكلى مع استمرار مفارقات التجارب وملابسات الأحداث الفردية والجماعية، وكأنها لغة الغزل التى جمعت بين الشاعرَيْن وإن تباعدا فى سياق العواطف والانفعالات تباعدهما فى طبيعة الانتماء إلى أى من المدرستين الحضارية والبدوية فى جيل واحد.

مصادر ومراجع

١ـ مصادر :

١- الآمدى : الموازنة بين الطائيين (ت السيد أحمد صقر)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠م.

٢- ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه (ت محيى الدين عبدالحميد)، دار الجيل، بيروت.

٣- ابن زيـدون : ديوان زيدون (شرح كرم البستاني)، دار صادر، بيروت، ١٩٧٥م.

٤- ابن شامة (شهاب القدسي) : كتاب الروضتين فى أخبار الدولتَيْن، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٤م.

٥- ابن عبد ربه : العقد الفريد (ت محمد مفيد قيمحة)، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦م.

٦- ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر (ت زعلول سلام وطه الحاجري)، المطبعة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.

٧- ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شاكر)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م.

٨- أبو تمام : ديوان شعره (ت محمد عبده عزام)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥م.

٩- أبو العـلاء المعرى : سقط الزند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٠- أبو على القالى : الأمالى (ت محمد مفيد قميحة)، بيروت، ١٩٨٦م.

١١- أبو الطيب المتنبى : شرح ديوانه عبدالرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتب، ١٩٧٠م.

١٢- أبو فراس الحمداني : ديوان أبي فراس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢.
١٣- أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، طبعة بيروت، ١٩٨٧م.
١٤- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، القدسي، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٥- أبو هلال العسكري : ديوان المعاني، القدسي، القاهرة، ١٩٨٩م.
١٦- أحمد شوقي : الشوقيات، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٥م.
١٧- البحتري : ديوانه (ت حسن كامل الصيرفي)، المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٨- البوصيري : ديوانه (ت محمد سيد كيلاني)، الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م.
١٩- الأصمعي : الأصمعيات (ت أحمد شاكر عبدالسلام هارون)، دار المعارف، القاهرة.
٢٠- جميل بن معمر : ديوانه (ت حسين نصار)، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٧م.
٢١- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ت محمد الحبيب بن خوجه)، تونس، ١٩٦٦م.
٢٢- الشريف الرضي : ديوانه، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٣٠٧هـ.
٢٣- عمر بن أبي ربيعة : ديوانه (ت محيى الدين عبدالحميد)، دار الأندلس، د.ت.
٢٤- علي بن عبدالعزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه (ت محمد أبي الفضل إبراهيم)، الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٥- الطبري : تاريخ الرسل والملوك (ت محمد أبي الفضل إبراهيم)، المعارف، ١٩٦٨م.
٢٦- المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، ١٩٤٣م.
٢٧- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة (ت أحمد أمين وعبدالسلام هارون)، لجنة التأليف، ١٩٥١م.
٢٨- المفضل الضبي : المفضليات (أحمد شاكر وعبدالسلام هارون)، المعارف، ١٩٦٩م.

٢- مراجع :

١- أحمد أحمد بدوي : الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية في مصر والشام، ونهضة مصر، ١٩٧٩م.

٢- أ. أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى (ترجمة محمد مصطفى بدوي)، المؤسسة المصرية العامة للنشر، ١٩٦٣م.
٣- أحمد أمين : ضحى الإسلام، النهضة المصرية، ١٩٧٢م.
٤- أحمد أمين : فيض الخاطر، النهضة المصرية، ١٩٨٢م.
٥- أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربي، النهضة المصرية، ١٩٥٤م.
٦- أرنست فيشر : ضرورة الفن (ترجمة أسعد حليم)، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧١م.
٧- جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة.
٨- جـون ديوى : الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٦٣م.
٩- ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٧م.
١٠-رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبي، المعارف، بغداد، ١٩٧٠.
١١- روبرت شولز : البنيوية فى الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤م.
١٢- رينيه وليك، اوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، بيروت، ١٩٧٢م.
١٣- زكـى مبارك: الموازنـة بـين الشعـراء (أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان)، د.ت
١٤- زكى مبارك: المدائح النبوية فـى الأدب العربـي، دار الشعـب، القاهـرة، ١٩٧١م.
١٥- زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب، المعارف، ١٩٧١م.
١٦- زكى نجيب محمود :قشور ولباب، الأنجلو المصرية، القاهرةن د.ت.
١٧- ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة محمد يوسف نجم، وإحسان عباس، دار الجيل، بيروت.

١٨- شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.
١٩- شوقى ضيف : البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه مصادره، المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م.
٢٠- شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث، المعارف، القاهرة.
٢١- عباس حسن : المتنبى وشوقى وإمارة الشعر (دراسة ونقد وموازنة)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م.
٢٢- عباس العقاد : عابر سبيل، النهضة المصرية، ١٩٣٧م.
٢٣- عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية المكتبة المصرية، بيروت.
٢٤- عبدالمنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، مصر، ١٩٧٨م.
٢٥- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٧م.
٢٦- عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول، تحقيق محمد قنديل البقلي، دار المعارف، ١٩٧٩م.
٢٧- غوستاف جرونباوم : دراسات فى الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرون، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.
٢٨- طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، بيروت.
٢٩- طه حسين : حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة.
٣٠- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
٣١- محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر الأيوبي، دار المعارف، ١٩٦٨م.
٣٢- محمد زغلول سلام : النقد الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية.
٣٣- محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام، طرابلس، ١٩٤٧م.

٣٤- محمد عبدالرحمن شعيب : المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث، المعارف، القاهرة.
٣٥- محمد على الهرفى : شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام، الشركة المتحدة للتوزيع، سوريا.
٣٦- محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣م.
٣٧- محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين، دار الفكر، القاهرة.
٣٨- محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية، دار الفكر، القاهرة.
٣٩- محمد مصطفى هدارة: مقالات فى النقد الأدبي، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤م.
٤٠- محمـد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات فى النقد العربي، لجنة البيان العربي، ١٩٥٨م.
٤١- محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر.
٤٢- ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عدنان غزوان وجعفر الخليلي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م.
٤٣- يوسف خليف : مقدمة ديوانه " نداء القمم " دار قباء للنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.

المحتويات